

QUELQUES SATELLITES DE WATTEAU

ANTOINE PESNE ET PHILIPPE MERCIER
FRANÇOIS OCTAVIEN — BONAVENTURE DE BAR
FRANÇOIS-JÉRÔME CHANTEREAU

*Thèse complémentaire pour le Doctorat ès lettres,
présentée à la Faculté des Lettres de Paris*

PAR

M. ROBERT REY

CONSERVATEUR DU MUSÉE DE FONTAINEBLEAU



PARIS
LIBRAIRIE DE FRANCE
110, Boulevard St-Germain
MCMXXXI

QUELQUES SATELLITES DE WATTEAU

ANTOINE PESNE ET PHILIPPE MERCIER
FRANÇOIS OCTAVIEN — BONAVENTURE DE BAR
FRANÇOIS-JÉRÔME CHANTEREAU

*Thèse complémentaire pour le Doctorat ès lettres,
présentée à la Faculté des Lettres de Paris*

PAR

M. ROBERT REY

CONSERVATEUR DU MUSÉE DE FONTAINEBLEAU



• IN OFFICINA •
SANCTANDREANA

PARIS
LIBRAIRIE DE FRANCE
110, Boulevard St-Germain
MCMXXXI



A MADEMOISELLE GABRIELLE BOISSIER

Chère amie,

Je vous prie d'agréer l'hommage que je vous fais de ce petit livre, en témoignage de la profonde estime que m'inspire l'effort auquel je vous vois vous livrer depuis tant d'années déjà.

Rien n'est parvenu à vous rebuter dans cet apostolat que vous avez entrepris en faveur de la courtoisie et de l'intelligence françaises auprès des jeunes esprits d'outre-mer qui vous étaient confiés.

C'est pourquoi je vous offre aujourd'hui ces quelques feuillets où j'ai tenté de réunir à peu près tout ce qu'on peut savoir, dans l'état actuel des découvertes historiques, sur quelques petits-maîtres morts depuis longtemps. Certains d'entre ces artistes, quand ils vivaient, ont joui d'une grande notoriété. Leur gloire ne leur survécut pas;

et c'est justice, car ils n'avaient que du talent, et encore, un certain genre de talent. Et notre mémoire se doit charger d'assez de noms illustres pour être excusable de négliger ceux qui ne sont qu'honorables.

Du moins, dans une époque où certaines classes de la société française connurent une douceur de vivre dont le souvenir est demeuré légendaire, ils ont contribué à répandre en Europe cette grâce et ce bon goût qui subjuguèrent nos ennemis mêmes et faisaient d'eux nos plus zélés admirateurs.

C'est à ce titre, je le sais, que mes modestes héros vous seront chers.

On les avait encore bien peu étudiés, voici quelque vingt-deux ans, quand je tentais de constituer leur dossier.

Depuis, d'importants ouvrages ont paru dont les peintres en question ne faisaient pas exclusivement l'objet, mais dans lesquels de savants historiens accumulèrent beaucoup d'informations sur leur temps et même sur beaucoup de leurs travaux.

Loin de moi l'idée qu'on m'ait pillé. Comment ces auteurs l'auraient-ils fait, puisque mes notes étaient restées manuscrites? Au contraire, j'ai puisé dans leurs livres bien plus de motifs de comparaison et de méditation qu'ils n'en eussent trouvé dans le mien si je l'avais publié quand il naquit.

Mais, par un travers contracté sans doute dans l'exercice de la critique d'art, j'éprouverais un plaisir sentimental à ce qu'on m'accordât, sur ma parole, que j'ai, depuis fort longtemps, poursuivi ces ombres falotes, presque abolies par deux siècles d'oubli.

La communication que mon maître vénéré, M. Gaston Brière, voulut bien faire, à la Société des Archives de l'Art français, de l'acte de décès d'Octavien, acte que je venais de découvrir à Versailles, en est une preuve (1).

Quoi qu'il en soit, désirant mettre cet opuscule sous le signe de belles qualités de ténacité, d'ordre et de compréhension dont j'aurais voulu qu'il fût paré, je ne pouvais mieux faire que d'inscrire votre nom dès la première ligne de sa première page.

ROBERT REY.

(1) Bulletin de la Société de l'Art français. Année 1913, p. 197.

L'INFLUENCE DE WATTEAU
EN EUROPE
AU XVIII^e SIÈCLE

Les plus grands, parmi les grands artistes, bénéficient d'une gloire que les âges entretiennent et rafraîchissent sans arrêt. Comme ils ont touché, dans le fond du cœur humain, je ne sais quelle corde, capitale et secrète, sur laquelle toutes les autres sont tendues, chaque race nouvelle a des raisons personnelles pour se reconnaître en eux et les découvre indéfiniment.

Antoine Watteau, certes, est de ceux-là. Aussi les historiens et les commentateurs n'ont-ils pas fait défaut à sa mémoire. Il serait vain, aujourd'hui, de vouloir apporter autre chose que de toutes petites pierres au monument de sa renommée.

On sait l'influence qu'il exerça, pendant le XVIII^e siècle, tant par le nombre de ceux qui se sont inspirés en quelque manière de son talent, que par l'étendue des régions où se répandirent ses admirateurs.

Aussi n'est-ce point la nomenclature de ses continuateurs que nous voudrions tenter ici, non plus que l'établissement entre eux d'un ordre de mérite. Ou, du moins, si quelque idée de ce genre nous était venue, c'eût été pour choisir, afin de leur valoir un peu de lustre, les plus négligés, parfois les plus oubliés parmi ceux de son siècle et qui, sans lui, n'auraient probablement pas été. Mais notre dessein fut plus modeste encore.

L'art de Watteau, cette fleur importante qui s'élève en un majestueux et charmant détour de l'histoire de notre art, connu le destin de toutes les grandes pensées originales : il fut, presque dès son apparition, industrialisé.

Pour tant d'amateurs qui ne pouvaient, de par leur

éloignement, leur incertitude ou même leurs ressources, acquérir des Watteau, maints artistes, d'un ordre bien inférieur à celui du maître, travaillèrent abondamment, à Paris, dans les provinces, à l'étranger.

Quelle fut la vie de ces obscurs satellites, pour ne pas dire de ces démarqueurs ? Nous avons essayé, pour nous en faire une idée, de retrouver, çà et là, leurs traces d'autant plus effacées que ceux dont nous tentions de relever la voie n'avaient été, de leur vivant même, que d'assez minces personnages.

Ils se perdent dans une armée de peintres qui visaient le même but. D'où vient qu'elle était si nombreuse ? Répondre en invoquant la notoriété d'Antoine Watteau, c'est poser un postulat et non résoudre la question. En effet, les contemporains du maître et les deux ou trois générations qui succédèrent à la sienne, nous donnent des renseignements souvent contradictoires sur le poids que pouvait avoir son exemple.

En revisant rapidement ces informations, nous nous apercevons peut-être que l'influence de Watteau, pour profonde et rapide qu'elle ait été, ne s'est pas propagée sans rencontrer d'obstacles, et qu'elle eut à surmonter des résistances tantôt sourdes, tantôt véhémentes. Pour qu'elle ait progressé si vite pourtant, d'une marche si gracieuse, mais en même temps si vigoureuse et comme irrésistible, il fallait qu'elle eût sa source ailleurs que dans les seuls engouements de la mode.

Un phénomène d'un ordre très positif nous prouve que l'art de Watteau ne devait point son succès à ce genre de crise dont la succession constitue précisément les modes.

En effet, on a la surprise de voir que ses œuvres, tant recherchées en France jusqu'à sa mort, connurent

une première fois la désaffection des amateurs presque dès la disparition du maître (1).

Et pourtant, c'est l'instant où son esthétique a le plus de rayonnement, où son utilisation fait vivre ce fourmillement chaque jour plus nombreux d'imitateurs dont nous parlions tout à l'heure. On néglige un moment les tableaux de Watteau lui-même, mais le goût qu'il a suscité grandit et s'impose. Cas étrange, mais non sans précédent, et qui fut celui de presque tous les grands créateurs. Les pasticheurs, nés sur leur cadavre, se voient un moment plus honorés que le poète auquel ils se substituent.

En ce qui concerne Watteau, de quelque point du temps qu'on l'examine, on a l'impression que les modes non plus que les institutions n'ont jamais pu grand'chose pour sa gloire; et, contre elle, n'ont rien pu.

Il constitue vraiment une force, une expression inédite de sensations vieilles comme le monde. Et c'est à ce titre qu'il a pu négliger et braver de son vivant, comme après sa mort, les opinions variables des esthéticiens et des faiseurs de doctrines. Il est pleinement ce que nous appellerions aujourd'hui un indépendant; et ce furent des amateurs indépendants qui commencèrent sa réputation.

Certes, l'Académie royale, alors dans une de ses plus belles périodes, était merveilleusement accueillante et courtoise à l'égard précisément des indépendants; elle avait reçu Watteau avec une grâce sans égale (2).

(1) « Dès 1725, Watteau ne se vend bien qu'à l'étranger. » Pierre MARCEL, *La peinture française au début du XVIII^e siècle*. Paris, 1906, p. 300.

(2) « Son genre de peindre fut goûté; il fut reçu avec applaudissement à l'Académie; chacun s'empressa pour avoir de ses ouvrages. » MARIETTE, *Abecedario*. Publié par Chennevières et Montaignon. Paris, 1851-1860, vol. VI, t. V, p. 104.

Mais ce qu'elle sanctionnait, avec tant de noblesse et d'affabilité, c'était une renommée déjà bien établie par le fait d'amateurs auxquels importait peu que leurs peintres eussent ou non passé par les ateliers en renom.

On a dit excellemment la clairvoyance avec laquelle Pierre Crozat avait ouvert à Watteau son cabinet, et le parti que Watteau sut tirer des exemples réunis dans cette collection célèbre par toute l'Europe (1).

Chez un tel mécène, dont les opinions devaient avoir tant d'écho, Watteau vit bientôt les familiers du salon Crozat devenir ses amis et, presque en même temps, ses clients. Il semble bien que, de ce centre de goût indépendant, sa gloire ait pris son premier essor (2). Il s'était fait beaucoup d'admirateurs parmi lesquels se trouvaient des artistes, des fonctionnaires qui, presque tous, recherchaient avidement déjà ses peintures et ses dessins (3). En somme on peut voir dans ces événements comme la préfiguration d'événements analogues qui se produiront à la fin du siècle suivant quand Renoir, par exemple, aura pour premiers grands amateurs les familiers de l'éditeur Charpentier, et pour clients des artistes comme Bazille, des médecins tels que le docteur Gachet, des employés de ministère comme M. Choquet. Avec cette

(1) Chez Crozat, Watteau « a été mis en présence des Italiens au contact desquels son talent allait se transformer et s'épanouir. » Emile DACIER, « Les premiers amateurs de Watteau en France », *Revue de l'Art ancien et moderne*. Août 1921, p. 120.

(2) Chez Crozat, Watteau connut « tout un petit monde de gens de goût qui firent fête à sa manière de peindre, et qui, en l'adoptant, le consacrèrent ». Emile DACIER, « Les premiers amateurs de Watteau en France », *op. cit.*, p. 120.

(3) M. Emile Dacier donne l'énumération de ces amateurs si divers. *Op. cit.*, pp. 121 et suivantes.

différence qu'au temps de Renoir l'académisme officiel était devenu assez tyrannique pour que de telles consécrationes demeurassent longtemps sous le boisseau. Tandis qu'au temps de Watteau l'Académie royale ne demandait qu'à les proclamer.

Très tôt commença donc pour le maître de Valenciennes cette juste faveur qui devait presque immédiatement s'étendre des collections particulières aux collections princières (1). C'est de cette période que datent beaucoup de ces œuvres qui passeront les mers, et circuleront de résidences royales en résidences royales (2), pendant presque tout le cours du siècle. Ce qu'il créait, c'était bien mieux qu'une nouvelle mode. Et si l'on est parfois tenté de s'y méprendre, c'est que l'étiquette donnée à la catégorie de tableaux qu'il peignait le plus souvent fut tout de suite utilisée pour tous ceux qu'il inspira presque dès les premiers jours de sa célébrité.

Le terme de « fêtes galantes » qui servira tant désormais, apparaît pour la première fois dans les procès-verbaux de l'Académie royale lors de la réception de Watteau (3). Un genre était créé auquel il fallait bien qu'on trouvât un nom approprié. L'Académie adopta le

(1) « Watteau a été patronné, choyé, adulé, presque dès ses débuts à Paris par une élite de marchands et d'amateurs : Sirois et Gersaint, Juhenne et Crozat. » Louis RÉAU, *Watteau*, p. 1.

(2) Par exemple les Watteau acquis du comte de Brühl par Auguste III, achetés par Catherine en 1759. Ceux du duc d'Arenberg, de 1710. Ceux réunis par le docteur Mead, en Angleterre, dès 1720, et qui passèrent en vente en 1737-1739-1742. Ceux qui furent en Italie, entre les mains de Rosalba Carriera, de Gabicri, de l'abbé de Penety. Emile DACIER, *op. cit.*, p. 130.

(3) Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture. Séance du 28 août 1717 (t. IV, p. 252).

nom et la chose, sans réserve (1). Dès les environs de 1720 l'administration royale des Beaux-Arts suit naturellement cet exemple (2). Et jusque sur les marches du trône, le titre de peintre de genre, de peintre de fêtes galantes, se porte ouvertement. Lancret, de Troy le fils, que Louis XV, pendant toute la première partie de son règne, honora de sa faveur particulière, s'en parent en toute sérénité (3).

Certes, la faveur dont l'Académie honora Watteau fut sincère. Rien ne nous permet d'en douter. Mais il ne dépendait pas d'elle que Watteau ne fût, comme nous disions, un indépendant. Ne disons pas qu'une réaction se déclencha contre le goût qu'il instaurait, car c'est lui, Watteau, qui faisait acte de révolutionnaire à l'égard d'un état de pensée qui n'avait — que dis-je — qui n'a jamais abdiqué.

Les diverses manières de comprendre l'art ne se sont pas manifestées, comme on serait tenté de le croire, les unes après les autres. Ce qui donne cette illusion, c'est la prédominance, à différentes époques, tantôt de l'une, tantôt de l'autre; mais, en fait, elles ont toujours existé côte à côte. Si l'on essaye de remonter aux débuts de ce qu'on appelle le sentiment romantique tel que l'en-

(1) « Le procès-verbal du 24 novembre 1725 indique que le sujet a été ordonné à Octavien pour sa réception. Voilà un grand changement accompli à l'Académie; non seulement la compagnie accepte de semblables sujets, mais les ordonne. » Pierre MARCEL, *La peinture française au début du XVIII^e siècle*, p. 293, note.

(2) « La surintendance demandera aux peintres plus de tableaux de genre que de tableaux d'histoire. » Pierre MARCEL, *op. cit.*, p. 295.

(3) « Lancret et de Troy le fils, deux artistes favoris de Louis XV pendant la première partie de son règne sont peintres de genre, l'un et l'autre. Pierre MARCEL, *op. cit.*, p. 295.

tendait Deveria, par exemple, on est surpris d'arriver de proche en proche jusqu'à Gaignières, et bientôt jusqu'au cœur même des grands âges classiques. De même, si l'on reprend le cours de ces discussions et de ces préférences d'où sortit l'esthétique de Quatremère de Quincy et des Davidiens, on ne tarde pas à rejoindre les préceptes de Lebrun et de Testelin sans avoir rencontré de solution de continuité dans ces doctrines à travers tout le XVIII^e siècle.

Il se produisit donc, à l'égard de Watteau et de son art, quelque chose que nous pouvons comparer encore au sort d'un Manet et surtout d'un Renoir, entre 1870 et 1910. Ceux-ci, les amateurs véritablement avertis et indépendants ne tardent pas à les rechercher; leurs œuvres rayonnent bientôt dans les grandes collections privées de France et de l'étranger; et, cependant, la plupart des critiques ne les citent que pour les condamner. Leurs tableaux changent le goût et les aspirations du public, parviennent d'influence en influence, à modifier jusqu'au décor de la vie. Ils en arrivent à prendre une sorte d'importance sociale. Et pourtant, l'historien qui n'aurait pour connaître les réactions de l'époque en faveur de telles œuvres que les témoignages officiels, se douterait à peine qu'ils ont existé.

De même pour Watteau.

C'est Voltaire, ce génie dont le fonds est fait d'académisme (1), qui résume le mieux, en 1733, douze ans après la mort de Watteau, l'opinion des orthodoxes à l'égard de cet indépendant si plein d'une vie si charmante

(1) L'école académique ne baissa point pavillon devant le peintre-poète des fêtes galantes, et, pendant le XVIII^e siècle, elle s'efforça de le rabaisser au rang des petits-maitres. Louis RÉAU, *Watteau*, p. 26.

et si drue. « Watteau est un peintre flamand qui a travaillé à Paris où il est mort il y a quelques années. Il a réussi dans les petites figures qu'il a dessinées et qu'il a très bien groupées. Mais il n'a jamais fait rien de grand, il en était incapable. » (1)

D'Argenville est plus dédaigneux encore : « Le goût qu'il a suivi est proprement celui des bambochades et ne convient pas au sérieux » (2). Souvent même les critiques du XVIII^e siècle le passent purement et simplement sous silence (3).

Mais voici plus étrange encore : parmi ceux qui personnellement connurent Watteau, qui travaillèrent à sa gloire en le faisant travailler, l'incompréhension n'est guère moins profonde. On croit qu'ils ont vécu dans l'admiration d'un talent aussi neuf et aussi vigoureux. Que nenni, ils n'ont vu en lui qu'un peintre relevant après tout de leur jugement. C'est Gersaint qui ose écrire : « Il aurait été à souhaiter que ses premières études eussent été pour le genre historique et qu'il eût vécu plus longtemps. Il est à présumer qu'il serait devenu un des premiers peintres de la France » (4). Pour Gersaint, il ne l'était donc pas ?

Mais voici encore mieux : non seulement Gersaint ne réalise pas l'importance capitale de l'œuvre de Watteau,

(1) VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, t. VIII, p. 559, note I. — Cité par Pierre MARCEL, *op. cit.*, p. 299.

(2) D'ARGENVILLE, éd. de 1762, t. IV, p. 407. — Cité par Pierre MARCEL, *op. cit.*, et par Louis RÉAU, *Watteau, Les peintres français*, p. 2.

(3) Les critiques du XVIII^e siècle ignorent même que l'art du siècle entier est issu de son art. Ils citent rarement son nom et toujours avec sévérité. Pierre MARCEL, *op. cit.*, p. 290.

(4) Cité par Pierre MARCEL, *op. cit.*, p. 229.

mais il n'a pas aperçu l'étonnant pouvoir de rayonnement que cet œuvre exerçait cependant sous ses yeux! (1)

Ne faisons pas trop grief à Caylus d'avoir tenu des propos plus déconcertants encore. Certes, Caylus avait connu Watteau, lui aussi, et ne pouvait rien ignorer de ses travaux. Mais ce zélateur sincère de l'antique, ce précurseur explicite de la réaction davidienne était dans son rôle en se montrant sévère, au nom du classicisme, pour un art dont le sentiment classique lui échappait. Citons encore ses mots tant cités de l'éloge de Watteau qu'il lut à l'Académie royale de Peinture, le 3 février 1848 : « Il était incapable de peindre ni de composer rien d'héroïque ni d'allégorique. Encore moins de rendre les figures d'une certaine grandeur. » Caylus ira jusqu'à dire : « Au fond, il faut en convenir, Watteau était infiniment maniéré » (2). Ah! si le Gilles eût été un Pyrame ou un Achille dans le style de Coppel !...

Diderot, avec l'extraordinaire insensibilité artistique qui le caractérise, insensibilité qui n'a d'égale que son inconscience en ces matières, sa faconde et son aplomb, exécute Watteau en une demi-ligne : « Je donnerais dix Watteau pour un Téniers » (3).

Cette conspiration d'aveugles nous semble un phénomène si curieux quand il s'agit d'un créateur comme

(1) « Trois artistes, Watteau, Pater, Lancret, reçurent ce titre (le titre de peintre des fêtes galantes) de l'Académie de Peinture. Après eux, dit Gersaint, le genre se trouve tout à fait éteint. » C. GABILLON, *Les peintres des fêtes galantes*.

(2) Cité par Edmond PILON, *Watteau et son école*. Bruxelles, Van Oest, 1912, p. xi.

(3) DIDEROT, *Pensées détachées sur la peinture*. Ed. Assézat, t. XII, p. 75. Cité par Pierre MARCEL, *op. cit.*, p. 299.

Watteau, d'un art si plein de vigoureuse allégresse, d'un exemple si fécond que nous ne pouvons nous empêcher de nous y arrêter encore. Au surplus il nous aidera, par la suite, à comprendre l'aspect à la fois brillant et négligé des quelques petits imitateurs dont nous parlerons par la suite.

Cette manière de ne juger qu'en surface et d'associer Téniers et Watteau, sous prétexte que tous deux avaient représenté de petits personnages (beaucoup plus, croyons-nous, qu'en considération de leur commune origine septentrionale et des parentés de leur palette), fut très à la mode chez les critiques. Un des plus étonnants est le marquis d'Argens. Dans son ouvrage (1), où les artistes sont associés deux à deux (et où, naturellement, Watteau fait attelage, si l'on peut dire, avec Téniers), il écrit en toute gravité : « Watteau a bien dessiné; quelquefois, cependant, il a fait des figures un peu trop longues. Téniers et Watteau ont eu trop d'imitateurs et ont malheureusement été les principaux auteurs d'un goût qui, tôt ou tard, détruira le seul qui soit digne des véritables connaisseurs... Quel est l'homme dont le goût soit véritablement épuré qui ne soit persuadé qu'il n'y ait rien de si contraire à la perfection de la peinture, que cette manière de grotesque et de bambochade qui éloigne entièrement l'esprit de la noblesse si nécessaire à l'histoire sacrée et à la profane, qui accoutume le peintre à des compositions ignobles qui sont plus dignes de l'admiration des idiots que des vrais connaisseurs. On imite, il est vrai, la nature, mais cette nature est outrée, comique, théâtrale, habillée chimériquement. On n'y trouve point,

(1) Marquis d'ARGENS, *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*. Paris, 1752, ch. iv.

dans les draperies, les grands plis; dans le dessin, les belles proportions de l'antique et, dans les airs de tête, la noblesse de l'expression... Quel est l'homme qui s'intéresse à la gloire des arts en France qui ne doive chercher à faire rougir ceux qui, ayant au milieu d'eux des peintres comme les Carle Van Loo, les Restout, les Boucher, les Natoire, affectent de leur préférer les ouvrages de quelques artistes qui à peine auraient su copier et mettre en place l'académie de ces grands hommes.»

Un tel texte est bien triste. Du moins est-il bien clair. En 1752, quand paraissent les réflexions critiques dont nous les extrayons, Watteau est mort depuis trente et un ans et la réaction académique bat son plein. On ne parlera pas plus mal de Watteau quarante ans plus tard dans l'atelier de David. Seulement « les Carle Van Loo et les Boucher » seront englobés dans la malédiction, ce qui sera peut-être plus injuste encore; car le fait de les opposer à Watteau, à la manière du marquis d'Argens, c'était au moins sentir encore qu'ils n'étaient pas de même race.

Mais, en écoutant ces surprenantes réflexions critiques, nous trouverons quelques concessions : « Au reste, en déclamant contre le goût des bambochades, je ne veux point proscrire entièrement ces sortes de tableaux des cabinets des curieux, pourvu qu'ils n'y occupent que peu de place... ce n'est donc pas contre l'usage d'avoir quelques tableaux de bambochades que je me récrie, mais contre celui d'en former de grands cabinets entiers à l'exclusion des ouvrages des grands maîtres italiens et français » (1).

C'est qu'en effet il fallait jeter du lest. Ce goût pour les fêtes galantes, ou, comme tient à dire le marquis

(1) Marquis d'ARGENS, *op. cit.*, p. 475.

d'Argens, pour les bambochades, demeurait vif, même chez les princes dont le critique recherchait la faveur, notamment le Grand Frédéric, dont il entendait demeurer le zéléteur, tout en même temps qu'il rompait des lances en faveur de l'académisme qu'avaient enfin revigoré Caylus et le surintendant des Bâtiments, marquis de Marigny.

Et pourtant, l'ignorance ou la sévérité des critiques et des théoriciens ne parvenaient pas à brider le mouvement créé par Watteau. Julienne, au lendemain de la mort de Watteau, avait su marquer « le goût nouveau » de ses dessins. « Ils ont, dit-il, des grâces tellement attachées à l'esprit de l'auteur, qu'on peut avouer qu'ils sont inimitables. D'ailleurs, la réputation qu'il s'est acquis, tant en France que dans les pays étrangers, fait croire avec raison que les moindres morceaux qu'il a produits sont précieux et ne peuvent être recherchés avec trop de soin » (1).

Un mot, qu'on eût aimé que Julienne développât, contient toute l'explication que nous cherchons : le goût nouveau.

Sans doute, dans les années qui suivirent la mort de Watteau, ses tableaux ne sont plus très recherchés; mais, bientôt, les vrais connaisseurs se ressaisissent. Les Watteau ne circulent plus. Ils sont en quelque sorte cloués chez des amateurs clairvoyants. Quand des Watteau sont mis en vente, ils ne font pas des cotes énormes, comme on dit aujourd'hui; oui, mais pendant une longue période, il n'en passera pour ainsi dire jamais (2). Eussent-

(1) Cité par M. Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 1.

(2) Le comte de Rothembourg, à partir de 1744, acheta des tableaux à Paris, pour le compte de Frédéric II (qui parle de ses Watteau

ils même été dédaignés, ce goût nouveau dont parle Julienne n'en eût pas moins été répandu par le monde.

Or ce goût nouveau était conditionné, comme on dit aujourd'hui, par deux catégories d'éléments. Les uns ressortissent à la peinture pure et sont à nos yeux les plus importants. On ne saurait mieux les analyser qu'ils ne le furent déjà : « Harmonies de formes et de couleurs... s'apparentant étroitement à la poésie lyrique et à la musique... l'école française, jusqu'alors subordonnée aux deux grandes écoles classiques de l'Italie et des Pays-Bas, conquiert la première place » (1).

Certes; mais ces immenses mérites n'étaient pas d'un ordre assez vulgaire pour s'imposer à beaucoup d'esprits, pour susciter beaucoup de faiseurs de tableaux — exprès nous ne disons pas « de peintres » —. Ils eussent été, sans doute, tout à fait capables de faire jaillir un continuateur isolé, un Fragonard. Mais non pas un Boucher, dont la technique n'a presque rien à voir avec celle de Watteau et des grands ancêtres de Watteau, les Vénitiens et Rubens. Mais encore moins un Octavien, un De Bar, un Mercier, pris au hasard ou presque dans la cohue des petits commerçants du pinceau qui vécurent à faire du Watteau, vaille que vaille.

L'autre catégorie d'éléments est d'un ordre moins transcendant à nos yeux; mais elle se présentait comme bien plus commodément transmissible. Elle ne fut pas moins judicieusement dénoncée : « Il a véritablement révolu-

dès 1739), et notamment des Watteau. Il écrit à son maître, le 27 avril 1744 : « J'ai mille peines à trouver des tableaux de Watteau qui sont d'une rareté extrême. » Cité par E. DACIER, *Les premiers amateurs de Watteau en France*, p. 130, et par Louis RÉAU, *Watteau*, p. 2.

(1) Louis RÉAU, *Watteau*, p. 26.

tionné la peinture française en substituant à la conception littéraire de la peinture à sujet une conception toute nouvelle de la peinture pure... à Watteau appartient la gloire d'avoir rompu avec les traditions académiques importées de l'étranger et d'avoir créé, avec des éléments empruntés à Rubens et à Veronèse, un art nouveau, essentiellement français et parisien. A partir de ce moment, l'école française cesse d'être ce que Reynolds appelait « une colonie de l'école romaine » (1).

Et c'est là le nœud de la question. Plus besoin, pour se laisser aller à l'amusement ou bien pour céder au charme d'un tableau de se demander quel en est le thème, de feuilleter son Ripa, de savoir si tel air de tête est celui qui convient à Sophonisbe ou si ce Pyrame est bien dans le grand goût. Une immense facilité, un merveilleux repos s'en dégage. Au lieu de poser de majestueux, mais fatigants rébus, il se présente sans secret et pourtant parle un langage universel, suggère, sans avoir besoin de formules, des pensées apaisantes, évoque des bien-être et des facilités que l'Occident tout entier comprend tout à coup. Où prend-il ses sujets, lui ? N'importe où ; mieux encore : il n'en prend pas. Une œuvre était devenue la source intarissable de tous les peintres de genre et de fêtes galantes, celle d'ailleurs qui se présente comme la synthèse de l'art de Watteau : *l'Embarquement pour Cythère*. Or, pour que tous les souvenirs des kermesses et des foires parisiennes se cristallisent dans l'esprit de Watteau, et, si l'on ose dire, se subliment délicieusement jusqu'à la rêverie la plus suave et la plus distinguée, en même temps que la plus robuste et la mieux odorante, pour que se substituent à l'ivresse, à la licence, à la

(1) Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 26.

brutale gambade, la *douceur* de l'ivresse, l'*aisance* de la liberté, le *glissement* du pas, bref la poésie, moteur caché de toutes choses, les excellentes et les pires, que fallut-il à Watteau ? Rien, ou presque rien.

Peut-être une de ces comédies à Dancourt, comme *les Trois Cousines* (1), peut-être quelques lignes des *Amours de Psyché et de Cupidon*, de La Fontaine (1669), peut-être une gravure de Huguier, intitulée *les Jardins de Cythère*. Peut-être, plus simplement encore, *l'Île de Cythère*, par Lemer cier (2).

Les critiques du XVIII^e siècle, qui reprochaient si fort à cet art, tout d'imagination (3), de n'avoir pas de thème, de ne pas élever la pensée, d'être un art de bouffon et de paresseux, tombaient bien mal, du moins quand ils s'adressaient à Watteau. En effet, imposer et décrire un sujet, avec ses péripéties et sa morale, ce n'est point faire penser le spectateur, c'est le dispenser de penser. Suggérer, comme le fait Watteau, mettre en branle la sensibilité du spectateur, réveiller en lui des échos, c'est au contraire activer sa vie, c'est le civiliser. D'autant que cet art, quand il était pratiqué par Watteau, demeurerait sur un plan merveilleusement élevé. Entre des mains pleines de talent, comme celles de Boucher, il permettra la diffusion d'une décoration picturale étonnamment riche et foisonnante (4). Entre les mains sans génie de ces innombrables contrefacteurs, il va devenir une série de petits poncifs

(1) De 1700. — Voir à ce sujet l'article de M. de FOURCAUD, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1904.

(2) Edmond PILON, « Les origines de l'embarquement pour l'Île de Cythère », *Revue de l'Art ancien et moderne*, juillet-août 1921.

(3) Cela, du moins, le marquis d'Argens le lui concède : « Watteau eut beaucoup d'imagination », *op. cit.*, p. 469.

(4) Boucher a gravé les « figures de divers caractères » de Watteau.

vides, charmants, et, à coup sûr, bien supérieurs aux œuvres de même plan, faites naguère par les médiocres imitateurs de Poussin, puis de Lebrun.

Pourquoi ? Pour des raisons d'ordre purement technique. Tous les historiens de Watteau ont insisté sur l'importance qu'avait eue, dans la formation définitive de son talent, sa fréquentation des œuvres de Rubens, notamment des grandes compositions relatives au mariage et à la vie de Marie de Médicis, compositions qui sont au Louvre depuis la Révolution, mais qui, jusque-là, se trouvaient au Palais du Luxembourg où Watteau fut employé comme peintre, sous les ordres d'un restaurateur officiel de tableaux. Il suffit de considérer un instant une toile de Watteau pour apercevoir tout ce que sa palette devait à Rubens. Et par conséquent, à travers Rubens, à la technique des Vénitiens. Ces peintres entre les peintres ont constamment donné l'illusion de la troisième dimension, de la profondeur, ont constamment modelé les formes, non par des assombrissements ou des éclaircissements du ton local, mais par des variations colorées, qui se trouvaient souvent à la même valeur, bien qu'indiquant et avec quel relief ! — respectivement des plans différents. Cette technique, qu'elle soit raisonnée ou qu'elle soit instinctive (et qui peut dire aujourd'hui dans quelle mesure elle était instinctive ou raisonnée chez des maîtres à la fois si géniaux et si savants !), cette technique, disons-nous, utilise nécessairement les jeux des complémentaires.

Or les complémentaires judicieusement disposées créent l'harmonie; physiquement, elles sont l'harmonie. Quand Watteau peignait, elles allaient de sa palette à sa toile avec une certitude admirable. La cohorte de ses suiveurs n'avaient pas, comme lui, pour utiliser à peu près

les mêmes rapports, des motifs de génie. Ils imitaient, voilà tout; mais, bien ou mal imitée, la symphonie gardait toujours, et sans qu'ils sussent peut-être pourquoi, une importante teneur de réussite. Tandis qu'un zélateur quelconque de Lebrun, enfermant dans des contours rigides des tons locaux, arbitrairement choisis, ne trouvait dans ses maîtres aucune règle constante pour parvenir au charme coloré et à la luminosité. Quels que fussent les rouges, les verts dont il vernissait son tableau, il commettait presque toujours, à un moment donné, la faute qui soudain faisait tourner le tout au noir. Poussin n'est jamais noir; et Lebrun bien rarement. Mais Poussin était Poussin, Lebrun était Lebrun. Et, bien que tout leur siècle ait voulu les faire maîtres des préceptes, ils n'offraient précisément rien de transmissible que des mots. Il se trouve que c'est Watteau qui vint soudain fournir une série de vérités physiques éprouvées. A ce titre, et si l'on considère le nombre de ceux qui ne l'ont pas tout à fait trahi, il nous apparaît comme le grand chef d'école du XVIII^e siècle.

Qu'on ne se méprenne pas sur notre intention. Nous croyons que dans l'Empyrée, Poussin rayonne sur un siège plus élevé que celui de Watteau. Et donner ici les raisons de cette foi sortirait par trop de notre sujet. Mais nous voulons seulement trouver les causes en vertu desquelles, malgré l'indifférence et la mauvaise volonté des critiques et des institutions de son siècle, Watteau demeure comme le phare de ce siècle et le maître d'un des plus grands ateliers qu'on ait jamais vus (1). Alors même qu'on

(1). Voltaire est obligé de convenir que : « Watteau a fait des disciples dont les tableaux sont recherchés ». VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV, Œuvres complètes*. Edition Garnier, t. XIV, p. 150.

ne parle pas de lui, il est présent dans une infinité d'œuvres. De là les impressions si différentes que les historiens de notre temps ont éprouvées, suivant que l'on considère sa personnalité (1) ou l'influence exercée par cette personnalité (2).

Donc, substitution de la peinture pure à la littérature peinte, emploi de la palette vénitienne et rubenienne, palette qui sera celle de Delacroix (et dont Watteau aurait pu dire, comme Delacroix précisément, « ma palette, brillante du contraste des couleurs »), telles sont en définitive les raisons d'ordre psychologique et d'ordre sensoriel qui valurent, à travers tout le XVIII^e siècle, à l'art de Watteau, un prolongement et un rayonnement extraordinaires (3).

(1) « A part Julienne, Gersaint, Crozat, gens d'élite, peu de personnes, au XVIII^e siècle, en dehors des Anglais et de quelques pourvoyeurs subtils de Frédéric II, auront le goût de Watteau. Seuls, peut-être, des artistes comme Fragonard, comme Boucher, graveur des figures de différents caractères, seront à même de goûter son expression d'art. » Edmond PILON, *Watteau et son école*, p. xi.

(2) « Il y avait dans le génie de Watteau quelque chose d'incommunicable... mais... l'art de Watteau n'en a pas moins exercé une influence profonde sur la peinture du XVIII^e siècle. Il n'est pour ainsi dire pas un peintre français de cette époque qui n'en ait éprouvé la séduction. » Louis RÉAU, *Watteau*, p. 27.

« Watteau exprime le goût général jusqu'à la réaction davidienne. » Pierre MARCEL, *op. cit.*, p. 294.

Louis Vigée (1727-1767), père de M^{me} Vigée-Lebrun, « a fait aussi des tableaux à l'huile dans le genre de Watteau ». *Souvenirs de M^{me} Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun*. Paris, 1835-1837 (3 vol. in-8), t. I, p. 4.

(3) Il est curieux de noter qu'un phénomène d'ordre inverse se produira au XIX^e siècle. L'art graphique d'Ingres proliférera immédiatement, tandis que la peinture pure de Delacroix n'aura pas d'abord de prolongement. L'esprit de l'époque où elles se produisent est pour beaucoup dans l'échec ou le succès de ces impulsions. Celle

Mais il fallut largement un siècle pour qu'on s'aperçût de leur évidence. Après avoir été méjugé en France par toute la fin du XVIII^e siècle et toute la période révolutionnaire avec un acharnement aveugle, Watteau sera découvert, en Angleterre, par Reynolds, par Lawrence, par Turner (1); en France, par Bonington, par Delacroix et surtout par Ingres. Ingres, avec sa merveilleuse intelligence des valeurs décoratives et plastiques, a médité sur *l'Embarquement* et sur les dessins de Watteau : les cartons de Montauban gardent des calques d'après Watteau : *la Récréation italienne*, *le Rendez-vous de chasse*, *Fête du Dieu Pan*, *les Champs-Élysées*, *la Partie quarrée* (sic). Ingres a noté « l'esprit, la grâce et l'originalité de Watteau — qu'il écrit Vateaux — et la délicieuse couleur de ses tableaux ». A rapprocher de l'anecdote rapportée par Amaury Duval : « Je ne peux pas comprendre, disait un convive de Ingres à la villa Médicis, qu'on admire son nom et qu'on prononce même son nom ici. — Comment, s'écria Ingres, savez-vous, Monsieur, que Watteau est un très grand peintre ! Connaissez-vous son œuvre ? C'est immense. J'ai tout Watteau chez moi, Monsieur, et je le consulte... Watteau... Watteau ! » (2). Et cet enthousiasme si clairvoyant d'Ingres allait jusqu'à la réalisation. Pour s'entraîner, en quelque sorte, quand il préparait son *Age d'or*, destiné au château de Dampierre, Ingres

qu'avait donnée Delacroix devra attendre près de quarante ans (mettons depuis *la Mort de Sardanaple*, en 1827, jusque vers 1880) pour pouvoir se dessiner expressément avec des hommes comme Renoir, d'une part, et Seurat, de l'autre.

(1) Edmond PILON, *Watteau et son école*, p. xiii.

(2) Henry LAPAUZE, *Ingres, sa vie et son œuvre*, 1780-1867, d'après des documents inédits. Paris, 1911, in-4°, figures et planches, pp. 408-410. — Doucet, 144, d. II.

se mit, ou se remit, plume en main, à noter des thèmes de composition, dans Watteau.

Les critiques, même ceux qui, visiblement, ne connaissent pas bien toute la diversité de son œuvre, se rendirent compte de l'étonnant pouvoir de libération qu'il contenait (1).

Nous avons tenté de trouver la source de cette tendance verlaisienne qui fait voir en Watteau le peintre-poète de la mélancolie, créateur de personnages « tristes sous leurs déguisements fantasques », tendances qui inspira des études où l'esthétique se mêlait à la physiologie et à la poésie et dont le thème est précisément la mélancolie infiniment choisie qui se dégagerait de l'œuvre de Watteau (2).

Or, si Watteau fut taciturne, s'il s'éteignit, phthisique, dans un décor comme ceux qu'il peignit en ses plus belles heures (3), il n'est pas un trait dans ses tableaux, dans ses dessins, dans ses moindres croquetons, qui exprime autre chose que le bien-être sans méfiance, la joie sans crispation, la force physique sans combativité, la santé florissante.

Watteau peintre de la mélancolie distraite, de la douleur pudique, des larmes sous le sourire, est un personnage né de la subjectivité du xix^e siècle et dont nous n'avons pas su découvrir le père responsable.

(1) « Quoi qu'il n'ait peint que des fêtes galantes et des sujets tirés de la Comédie Italienne, écrit avec amour Théophile Gautier, Antoine Watteau est un grand maître. Il a créé un aspect nouveau de l'art. » Edmond PILON, *op. cit.*, p. 209.

(2) Notamment celle de M. Camille Mauclair : *De Watteau à Whistler*. Paris, Fasquelle, 1905, in-12. — Le premier essai de ceux qui composent ce volume est intitulé : *Watteau et la phthisie*.

(3) Edmond PILON, *Les derniers jours de Watteau*.

Quoi qu'il en soit, on voit quel recul fut nécessaire pour qu'apparût enfin l'influence de Watteau sur son temps. Pour mesurer le chemin parcouru, il suffit de rapprocher l'étonnante phrase de Gersaint, à laquelle nous faisons allusion tout à l'heure (1), du magistral résumé des Goncourt si souvent cité : « Watteau règne partout. » (2)

Mais quel qu'eût été l'attrait de son art, il n'eût peut-être pas véhiculé si vite ses thèmes à travers le monde occidental sans une circonstance très favorable : le recueil de Julienne (3). Watteau avait été surtout peintre de fêtes galantes — surtout, mais pas exclusivement, tant s'en

(1) « Lancret et Pater étaient les deux seuls peintres qui donnaient dans le goût des modes et des sujets galants, dont Watteau était l'inventeur, et le modèle *se trouve tout à fait éteint par leur mort.* » GERSAINT, *Catalogue Quentin de la Lorangère*, 1744, p. 197.

A rapprocher la fameuse lettre du comte de Rothemburg à Frédéric le Grand, datée du 30 mars 1744 (et citée par P. SEIDEL : *Friedrich der Grosse und die franzoesische Malerei*, Berlin, 1893, p. 6, et par E. DACIER) : « Je vous ai acheté deux tableaux admirables de Lancret, qui sont des sujets charmants et très gais... je suis aussi en marché pour vous avoir des Watteau. Il est très difficile de trouver des tableaux de ces deux maîtres. »

(2) « Watteau est le maître dominateur qui asservit à sa manière, à son goût, à son optique, toute la peinture du XVIII^e siècle. Je ne parle pas ici de « ses singes », de ses continuateurs serviles : Pater et Lancret. Je parle de tous les autres peintres grands et petits... les tableaux de Chardin seuls exceptés, tous les tableaux du siècle qui ne sont pas consacrés aux Grecs et aux Romains ressuscitent les attitudes, les airs de tête, le goût de coiffure, le dessin, la touche du maître mort. Watteau s'impose. Watteau règne partout. » E. et J. de GONCOURT, *L'Art au XVIII^e siècle*. Watteau, p. 71.

(3) DACIER et VUAFLARD, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau*.

Sauf Pater, Watteau n'eut pas d'élèves directs, mais une foule d'imitateurs. « Ses dessins et ses tableaux, popularisés par les centaines d'estampes du recueil de Julienne, œuvre collective d'une équipe de

faut —. A tout prendre, il y avait eu une esthétique Watteau, une technique Watteau, bien plus que des sujets Watteau. Car il a touché à tous les sujets : peinture religieuse, peinture d'histoire, portraits, arabesques, chinoises, peinture militaire, scènes de comédies (1), et il n'est pas un sujet, au XVIII^e siècle, dans l'exécution duquel son exemple ne puisse trouver à servir.

On voit donc le faisceau de raisons, dont quelques-unes d'ordre tout matériel, qui expliquent l'expansion de son influence dans le moment même où certains de ses amateurs de la première heure, tels que Gersaint, considéraient comme périmées des œuvres qui dataient de quelques années. Elle se propageait très loin.

Les modes de France cheminaient hors nos frontières, alors même que la capitale tentait de les remplacer par de nouvelles. Les amateurs étrangers demandaient des tableaux de genre et surtout des Watteau, et nous avons assez dit que malgré le dédain de Gersaint, ils ne couraient pas les rues. Le goût, hors de France, n'était peut-être pas aussi raffiné. Faute de toiles qui fussent de la main même de Watteau, seront bien accueillies celles qui du moins évoqueront la manière du maître. Toute une série de pasticheurs créeront à leur tour, dans des régions lointaines, de véritables écoles; et, si médiocres qu'ils eussent

trente-six graveurs, furent pillés sans scrupule par quantité d'artistes. Louis RÉAU. *Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle*, 2 vol., 1925, p. 21 et p. 27.

(1) Louis RÉAU, *Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle*, p. 16.

Louis RÉAU, *Watteau* (Extrait des *Peintres français du XVIII^e siècle*, pp. 12 à 19).

été parfois, c'est en faveur d'un goût dont l'origine était suprêmement française qu'ils s'efforçaient encore (1).

C'est ainsi que l'influence de Watteau faisait, si l'on peut dire, tache d'huile sur la carte du monde occidental. Il avait suffi qu'il passât en Angleterre pour y laisser des traces ineffaçables. Il aura des fourriers en Espagne, comme Ollivier; en Portugal, comme Quillard; en Pologne, comme Norblin de la Gourdain; en Russie, comme Pillement; en Prusse, comme Pesne et Chodowieski (2); et, se partageant entre la Prusse, le Hanovre et l'Angleterre, Philippe Mercier, dont nous aurions le désir de parler.

Pourquoi ?

Force nous est d'avouer que nous ne pouvons donner aucune raison solide de ce choix.

(1) DACIER et VUAFLART, *Jean de Julianne et les graveurs de Watteau*, t. I, p. 157.

(2) Louis RÉAU, *Watteau*, p. 27.



ANTOINE PESNE. — Dalila coupant les cheveux de Samson.
Dessin lavé de sepia sur sanguine.

(Cabinet des desins du Louvre).



ANTOINE PESNE. — Le Festin.

(Collection M. R. A., dispersée à l'Hôtel Drouot le 17 Juin 1951.

MM. Hémard et Lair-Dubreuil, commissaires-priseurs).

ANTOINE PESNE
PHILIPPE MERCIER

Il existe au British Museum deux épreuves d'une estampe dont nous reparlerons un peu plus loin et qu'un peintre, Philippe Mercier, avait gravée d'après un tableau de Watteau. Or ce tableau représentait précisément l'artiste graveur de la planche en question, entouré de sa femme et de ses trois enfants. Oh ! cette gravure n'est point une œuvre magistrale. Le modèle principal, Philippe Mercier, graveur de ce cuivre, se présente avec une fausse simplicité ; il est drapé d'une cape dont les plis à la Van Dyck sont assez encombrants et même ostentatoires. Il n'a point osé jouer la difficulté en retournant sa composition sur le cuivre, par rapport au tableau qu'il reproduisait, ce qui lui eût permis en fin de compte de l'avoir, sur les épreuves, orientée comme sur le tableau peint ; en sorte que c'est sa hanche droite qui porte une épée à coquille, un peu prétentieuse. Presque devant lui et le cachant à demi, est une jeune femme qui, relevant tout un remous de soie, montre le bord richement brodé d'une jupe à paniers. Comme doit être singulière l'anatomie de cette dame ! En haut de ses épaules tombantes, quelle amusante tête de poupée qui remonte très haut des sourcils distingués et laisse tomber un regard condescendant sur le groupe que forment à ses pieds un garçonnet jouant avec une toute petite fille. Un troisième enfant, fillette que la longue jupe froncée à la taille, tombant jusqu'à terre, prive de pieds, tient une raquette. Un petit paysage insignifiant sert de fond et s'étend vers la droite de l'estampe.

Or, malgré toute la raideur de cette gravure, bien qu'elle soit d'un métier à la fois très insuffisant et très peu naïf, un grand charme s'en dégage. Elle irrite et elle retient. La physionomie du personnage est assez lourde, mais non sans ce qu'on serait tenté d'appeler une honnête beauté. L'afféterie de sa compagne est poussée jusqu'au maniérisme provincial le plus ridicule. Mais elle est charmante quand même, avec sa minauderie et ses airs de mère mondaine, avec ce nez minuscule, cette petite bouche précieuse et ces immenses paupières trop écartées. Combien différente — et supérieure ! — devait être la « légère esquisse de Watteau » d'après laquelle le modèle, qui fut aussi le graveur, se mit en besogne. Ce qui, sous le pinceau du maître, ne fut sûrement qu'une ébauche lumineuse, un motif pour faire chatoyer quelques soies sur quelques mannequins humains, devient ici méticuleux, documentaire, plein d'intentions et de prétentions. Et, pourtant, cet homme qui tenait tant à fixer dans le cuivre son air de dignité, l'opulence de sa cape, la beauté mondaine de son épouse, s'est studieusement appliqué à garder ce qu'il avait été capable de saisir dans l'esquisse sans doute très aérienne de Watteau.

Quel avait bien pu être cet homme, et quelle avait été sa vie ? Comment avait-il été conduit à connaître Watteau et à le contrefaire ? Comment, si oublié de nos jours, était-il devenu l'artiste de cour que sa petite épée ostentatoire (car il eut bien soin de la laisser visible par un petit créneau de la composition) nous suggère qu'il fût ?

Voilà ce que nous avons essayé de savoir et ce que nous ne sommes qu'à peine arrivés à démêler.

Philippe Mercier, né à Berlin en 1689, n'est Français que d'origine. Son père, Pierre Mercier, tapissier d'Au-

busson, réfugié en Brandebourg lors de la révocation de l'Edit de Nantes, avait obtenu, en 1686, la patente de tapissier de l'Electeur (1).

Ce que l'on sait de plus clair sur notre Philippe Mercier nous est fourni par Horace Walpole (2).

Philippe Mercier fut élève de l'Académie de Berlin et travailla sous la direction de Pesne, de « Monsieur Pesne », comme dit Walpole.

Et dès le prononcé de ce nom, ayant à peine eu le temps d'écrire celui de Philippe Mercier, nous voici comme obligé d'entamer une digression à propos de « Monsieur Pesne ». Aussi bien cette digression tient-elle au fond même du sujet. En effet, n'est-ce point un exemple bien caractéristique de cette industrialisation d'un art, que celui de Philippe Mercier, né à l'étranger, faisant du Watteau et ayant appris ce genre, hors de nos frontières, d'un maître dont presque toute la carrière s'était déroulée à l'étranger.

« Monsieur Pesne » — nous dirons plus familièrement

(1) DACIER et VUAFLART, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau*, t. I, p. 100.

DUSSEU, p. 229. — Pierre Mercier serait entré au service de la Cour de Saxe par rescrit du 15 mai 1714 et aurait été nommé inspecteur des tapisseries à Dresde. S'agit-il du même Pierre Mercier ? Et dans ce cas comment expliquer qu'il ait récusé après vingt-huit ans sa patente de tapissier de l'électeur de Brandebourg ? D'autre part, on verra que Frédéric de Prusse adressa des vers à Pierre Mercier, tapissier. Or, en 1714, Frédéric de Prusse avait deux ans. Il n'aurait pu gratifier l'artisan des rimes dont nous parlons plus loin que si Pierre Mercier, quittant la Saxe, était revenu en Prusse. Or, les travaux que ce Pierre Mercier avait entrepris en Saxe sont de longue haleine et, nulle part, M. Dussieu ne dit que le tapissier revint en Brandebourg. Nous ne savons, quant à nous, que conclure.

(2) HORACE WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England*, 1786, 5 vol., t. IV, pp. 98-99.

Antoine Pesne — (1683-1757) est le type du peintre officiel des Cours allemandes. Son œuvre et son action sont parfaitement connus (1).

Pesne était le fils et l'élève d'un peintre, Thomas Pesne, professeur à l'Académie de Saint-Luc. Un autre de ses maîtres avait été son grand-oncle Charles de la Fosse et un autre de ses grands-oncles était Jean Pesne, un des meilleurs graveurs de Poussin. Antoine Pesne avait pris part au concours de Rome en 1703 (2), et était parti pour l'Italie en 1705. Le point de départ de ses relations avec la cour de Prusse fut un portrait, aujourd'hui perdu, qu'il fit probablement à Venise, en 1707, du baron de Kniphausen. Mandé en 1710 à Berlin par Frédéric I^{er}, il devenait, en 1711, premier peintre du roi de Prusse.

Et le voici chargé de commandes, grandes décorations

(1) SEIDEL (Paul), *Friedrich der Grosse und die Franzoesische Malerei*. Berlin, 1912. — SEIDEL (Paul), *Œuvres d'art françaises du XVIII^e siècle, appartenant à S. M. l'Empereur d'Allemagne*. Trad. par MARQUET DE VASSELLOT et VITRY. Berlin, 1900. — SEIDEL (Paul), « Antoine Pesne, premier peintre de Frédéric le Grand », *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, pp. 318 et 1891-1892. — Pierre du COLOMBIER, *Les peintres français du XVIII^e siècle*, publié sous la direction de M. Louis DIMIER, t. II, pp. 291-325. — La majeure partie des renseignements que nous publions aujourd'hui sur Pesne, viennent de paraître dans cette monographie de M. Pierre du Colombier.

(2) Dans la séance du samedi 31 mars 1703, Genest et Pesne sont cités les premiers parmi les étudiants admis à concourir pour le prix de Rome (*Procès-verbaux*, t. III, p. 363), et, le 1^{er} septembre 1703, « Antoine Pesne, qui a fait le tableau marqué B, a été jugé avoir mérité le premier prix de Peinture » (*Procès-verbaux*, t. III, p. 372). Mais une note marginale dit : « Les prix de Peinture n'ont pas été reconnus par M. Mansard à cause de la faiblesse du concours ». En effet, on annonce à la séance du 25 février que M. Mansard a trouvé le concours de peinture insuffisant, et a refusé l'attribution des prix (*Procès-verbaux*, t. III, p. 383).

et portraits de cour (1). En 1715, un petit événement nous montre combien il était apprécié dans cette cour dont les mœurs brutales, le caporalisme étroit se camouflaient sous des grâces empruntées aux manières françaises. On raconte (2) qu'un jour le jeune Frederick, âgé de trois ans, jouant dans un jardin avec sa sœur Wilhelmine, la future margrave de Bayreuth, refusa de continuer ses gambades champêtres et préféra mener grand tapage au moyen d'un tambour dont on venait de lui faire présent. Ce dont son royal père fut si fier et si ravi qu'il voulut qu'on immortalisât la scène en un tableau grandeur nature. Ainsi fut fait par Pesne, dont la faveur auprès du roi Sergent dut grandir encore (3).

Nous le voyons, après cet exploit pictural, faire une sorte de tournée de cour en cour. Nous pouvons nous le figurer dans ces déplacements, parmi des chambellans qui, pleins de morgue et de servilité, étaient fort tentés de le traiter en valet, et des princes qui se piquaient d'être éclairés et forçaient leur entourage à prendre, comme eux, l'artiste en haute considération (4). Il peindra, à Dessau, le portrait du prince de Dessau et sa famille (en collaboration avec Leijebé). De retour à Berlin, en 1715 encore, il peindra pendant le séjour de Pierre le Grand

(1) Le portrait du baron d'Erlach, Eosander Von Gœthe, M^{lle} de Chwatowska (portraits connus par des gravures); le portrait du roi, le colonel de Brion (Palais royal de Berlin), etc. SEIDEL, *op. cit.*, pp. 322 et suivantes.

(2) SEIDEL, *op. cit.*, p. 325.

(3) Le tableau est au château de Charlottenburg. Reproduit par M. L. DIMIER, *Les peintres français du XVIII^e siècle*, article de M. Pierre du Colombier, t. II, planche 49.

(4) ARVÈDE BARINE, *Princesses et grandes dames*, « La Margrave de Bayreuth ».

dans cette ville, le portrait équestre, malheureusement perdu, de l'autocrate russe. Le voici, en 1718, à Dresde, où il portraiture le prince-électeur Auguste le Fort, le peintre Sylvestre (tableau connu par la gravure), l'orfèvre Dinfhuger (qui fut également gravé). Il exécutera sur la même toile, grandeur nature, son propre portrait, celui de sa femme et de ses deux enfants (1). On parla de ce tableau dans les cercles artistiques de Paris et on peut admettre que ce fut précisément cette œuvre qui motiva l'admission de Pesne à l'Académie royale de France (2). Son agrément par l'Académie royale est, à ses yeux, un événement aussi flatteur qu'utile. A l'inverse de certains artistes négligents, il sent — et l'Académie de son côté le sent aussi — combien le titre d'académicien peut l'aider dans sa carrière officielle auprès de Sa Majesté prussienne (3). Certes, quand Pesne va se trouver dans la flatteuse obligation de fournir à l'Académie royale de France un tableau de réception, il a déjà peint certaines

(1) Ce tableau, de 1718, est au nouveau Palais de Postdam. (Reproduit par M. P. du Colombier. On trouverait là quelques parenté, surtout si l'on considère l'attitude de la femme, entre l'art d'Antoine Pesne et celui, bien plus médiocre, de son élève Philippe Mercier.) Dix ans après, en 1728, Pesne fera de nouveau son propre portrait, qui se trouve à la Galerie de Dresde.

(2) Séance du samedi 26 novembre 1718 : « Le sieur Antoine Pesne, qui est à Berlin, peintre de Sa Majesté prussienne, a envoyé des tableaux afin que la Compagnie pût juger de sa capacité, accompagnés d'une lettre respectueuse qu'il adresse à l'Académie, laquelle, après avoir pris les suffrages par les voies ordinaires a agréé sa présentation. Monsieur le directeur lui donnera un sujet pour son tableau de réception » (*Procès-verbaux*, t. IV, pp. 274-275).

(3) Séance du 7 janvier 1719. Le sieur Pesne a aussi fait ses compliments à l'Académie par une lettre qui a été lue à la Compagnie, dans laquelle il marque sa reconnaissance sur son agrément. Elle est datée de Berlin (*Procès-verbaux*, t. IV, p. 277).

scènes familières à la flamande (1); mais il peint surtout de pompeuses décorations et des portraits de cour. Bref, il est un « officiel », et, avec cette aimable et noble logique qui la caractérise, le sujet que l'Académie royale lui ordonnera de traiter pour sa réception, sera un sujet du genre officiel : « Dalila coupant les cheveux de Samson » (2). Oui, mais avant d'envoyer le tableau terminé, Pesne fit un dessin lavé de sépia sur sanguine, qui est actuellement au Cabinet des Dessins du Louvre (3), il envoya ce croquis à Paris et l'adressa très probablement à Wleughels, avec lequel il semble avoir été plus particulièrement en rapport, et qu'il avait connu en Italie. Le dessin est entouré d'une légende ainsi rédigée : « Je vous envoie cette pensée de mon tableau d'Académie pour en çavoir votre grand sen-

(1) Comme, par exemple, en 1712, *la Cuisinière tenant un poulet d'Inde* (Dresde).

(2) Ce tableau est malheureusement perdu.

(3) DACIER et VUAFLART, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau*, t. I, p. 165, reproduit à la p. 166. Pesne : *Dalila livrant Samson*. Plume lavé de bistre : H. 0,170; L. 0,220. Inventaire du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, M. I., n° 32352. — Pierre du COLOMBIER, *op. cit.*, n° 19 du Catalogue des dessins. Le dessin n° M.I. 32352 de l'inventaire des dessins du Musée du Louvre porte la même marque de collection qu'un autre dessin, attribué à Pesne, et qui se trouve également au Cabinet des Dessins du Louvre. Pesne (attribué à) *Arrie et Poetus*. Plume et encre de Chine : H. 0,150; L. 0,198. Inventaire du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, M. I., 32353. Lettre : « Dans le tableau la composition a un peu plus de jeu et le poetus est un peu trop grand à proportion des autres figures du devant. J'attends votre sentiment là-dessus. Je vous prie, ne montrez pas cela, car cela n'en vaut pas la peine. » Pierre du COLOMBIER, *op. cit.*, n° 20, Catalogue des dessins. Marque de collection non identifiée jusqu'ici; pour laquelle M. Deloche propose de voir la marque de Robert Strange, graveur anglais du XVIII^e siècle.

timent en frère, vous i connoissée mieux qu'un autre. Le soldat de devant est plus aux dans le tableaux, et ille est inutile de vous faire concevoir que la lumière est sur Dalila. Ne faitte pas voir cette pensée, car elle (est) faitte vitte, à gens de mestiers, ille entende à demie mot, à moins que ce ne soit à mon (père) (?). J'atends réponce; montrés la aussi à Monsieur Watau, il a des lumières que je nez point; et point de flatterie, je vous en prie..., etc. »

N'est-il pas très curieux que l'avis qui semble lui importer le plus ne soit pas celui de quelque brillant décorateur de cour, mais celui de Monsieur Watteau ?

Et pour le connaître, cet avis précieux et redouté, c'est à un intime, un commensal de Watteau qu'il s'adresse.

Cette correspondance autour d'un dessin doit remonter à 1719, époque où Watteau habitait, avec Wleughels précisément, la maison de Lebrun (1).

Pesne allait réaliser un de ses rêves : agréé à l'Académie royale depuis le 26 novembre 1718, il fut reçu académicien le 27 juillet 1720 (2). Il écrit une lettre de vifs remerciements dont le secrétaire donne lecture (3), et, par la suite, ne manquera presque jamais d'envoyer ses compliments « sur la nouvelle année » ou comme dit aussi le secrétaire ses « compliments d'année », lettres auxquelles

(1) DACIER et VUAFLART, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau*, t. I, pp. 157 à 165.

(2) Séance du 27 juillet 1720. « Monsieur Antoine Pesne, né à Paris, premier peintre du roy de Prusse, qui s'était présenté le 26 novembre 1718, a fait apporter de Berlin le tableau qui lui avait été ordonné, représentant Dalila qui coupe les cheveux à Samson. L'Académie, après avoir pris les voix par les fèves, l'a reçu et reçoit académicien, afin de jouir des honneurs attachés à cette qualité, et l'a tenu exempt de tout droit pécuniaire » (*Procès-verbal*, t. IV, p. 300).

(3) Séance du 31 août 1720 (*Procès-verbaux*, t. IV, p. 301).

le secrétaire annonce le plus souvent qu'il a scrupuleusement répondu (1).

Depuis 1710, l'année qu'il avait été mandé à la Cour de Brandebourg, Antoine Pesne n'était probablement pas venu à Paris. Il ne put prendre séance que le samedi 30 octobre 1723 étant de passage à Paris pour se rendre à Londres (2). Mais il dut s'activer pendant ce bref séjour, car c'est alors, d'après M. Paul Seidel, qu'il peignit les portraits de J.-B. Coignard et, ce qui est très important, de notre point de vue, celui de Jean Mariette (3) et celui de Wleughels (4). Il était donc là tout à fait au milieu des meilleurs et des plus compréhensifs amis de Watteau, y compris naturellement Jean de Julienne. En effet, à qui le portrait de Wleughels va-t-il appartenir ? A Jean de Julienne, précisément, qui, bien plus tard le donnera à son tour à l'Académie royale (5).

Le séjour de Pesne à Londres se situe nécessairement

(1) *Procès-verbaux*, Table.

(2) Séance du samedi 30 octobre 1723. « Monsieur Antoine Pesne, peintre ordinaire du roi de Prusse, qui a été reçu dans la Compagnie le 27 juillet 1720, est venu prendre séance pour la première fois, ne l'ayant pu faire plus tôt, et a prêté serment entre les mains de M. de Boullongue, chevalier de l'Ordre de Saint-Michel, recteur et directeur, président ce jourd'hui l'assemblée » (*Procès-verbaux*, t. IV, p. 364).

(3) Au musée Carnavalet.

(4) Au musée du Louvre.

(5) Séance du 6 mars 1745. « M. de Julienne, chevalier de l'Ordre de Saint-Michel et amateur toujours attentif à prouver son estime et son attachement à la Compagnie, lui a fait présent d'un excellent portrait de M. Wleughels, peint par M. Pesne, dont il a été remercié unanimement. » (*Procès-verbaux*, t. VI, p. 5).

Bien plus tard, en 1778, il sera question encore de ce portrait : « L'Académie autorise l'achat par M. Hallé, trésorier, d'une planche

entre novembre 1723 et avril 1724, c'est-à-dire qu'il dure environ cinq mois. Est-il exact que sa manière n'ait pas eu de succès en Angleterre? Jusqu'à nouvel ordre rien de précis à cet égard ne nous est parvenu. Par contre, il bénéficie de l'estime de l'Académie royale et fait tout pour entretenir cette estime. Repassant par Paris pour retourner auprès de Sa Majesté prussienne, il va prendre congé de ses collègues, et, formaliste comme nous le voyons, il a dû savourer leurs vœux pleins de civilité (1).

gravée par E. Jeurat, d'après le portrait de M. Wleughels, peint par Pesne, pour la somme de 150 livres (*Procès-verbaux*, t. VIII, p. 337).

Le registre des délibérations du Conservatoire du Muséum National des Arts nous apprend que le 15 Germinal, an III, on décide le transfert au Louvre, de plusieurs tableaux provenant des dépôts de l'Académie, notamment le portrait de Wleughels, par Pesne, et *l'Embarquement pour Cythère*, par Watteau (Archives des Musées Nationaux).

Catalographie : Portrait de Wleughels, directeur de l'Académie de France à Rome. T. H. 1,30; L. 0,99. Inventaire : n° 7172. Peint en 1723. Collection de l'Académie de Peinture. Don de M. de Julienne, 6 mars 1745, à l'occasion de sa réception à l'Académie. — A été au Musée de Versailles, sous le n° 2429. — *Catalogue Gaston Brière*, n° 699. Notices de portraits, par Lafenestre, n° 96. — Pierre du COLOMBIER, *op. cit.*, n° 229 du Catalogue des Peintures. Ce tableau est actuellement au Musée du Louvre, dans la salle du Conseil des Musées. Il a été gravé par Jeurat, en 1725. — *Catalogue de la Chalcographie du Louvre*, n° 1835.

Pesne aurait exécuté un second portrait de Wleughels. En effet, il existe, aux Archives du Louvre, une fiche relative à un portrait de Nicolas Wleughels, par Pesne, portrait qui aurait été offert aux Musées Nationaux en 1856. Cette fiche parle également d'un descendant d'Antoine Pesne, M. Lothar de Berkes, qui, vers avril 1906, aurait proposé aux Musées Nationaux, plusieurs portraits par Antoine Pesne et par le père d'Antoine Pesne.

(1) Séance du samedi 6 mai 1724 : « M. Pesne étant sur son départ pour retourner à Berlin, a pris congé de la Compagnie qui lui a souhaité un heureux voyage » (*Procès-verbaux*, t. IV, p. 376).

On a souvent parlé de la longue prédilection de celui qui allait devenir le Grand Frédéric, et qui n'était encore que prince royal de Prusse, en faveur des fêtes galantes et du style Watteau. On l'explique généralement par la séduction qu'exerçaient sur lui les œuvres de Pater et de Lancret. Mais peut-être serait-il plus simple et plus juste d'en laisser le mérite à Antoine Pesne, à celui qui l'avait portraicturé en bambin belliqueux, et qui devait être, avec une ferveur dont nous avons en somme des preuves, un fervent admirateur du maître de Valenciennes.

Pesne, pendant toute sa carrière de courtisan, se présentera sous deux aspects simultanés. Il peint constamment de ces « grandes machines » académiques, comme celles que Frédéric commandera, en même temps qu'à lui, mais plus tard, à Restout, à Pierre, à Carle Van Loo (1), mais il peint constamment aussi des sujets galants et des bambochades qui tiennent à la fois de Téniers, de Chardin et de Watteau, comme celles que nous avons déjà mentionnées.

Frédéric II n'aime que par nécessité, tout au moins pendant les débuts de son règne, l'art pompeux des académies. Dès l'âge de 15 ans, en 1727, il s'était composé en secret une bibliothèque où se trouvaient des livres sur les beaux arts et la musique, français en majorité (2). Prince héritier, puis roi, Frédéric II proclamera longtemps qu'il ne goûte que « l'art aimable », « les idées couleur de chair ». Il veut que l'on peigne « tout en beau » et qu'on se serve « des touches de Watteau préférablement à celles de Rembrandt ». Bientôt il engagera Pesne à abandonner « ses saintes entourées de rayons » au profit

(1) Louis RÉAU, *L'expansion de l'Art français*, p. 188.

(2) Ernest LAVISSE, *La jeunesse du Grand Frédéric*.

« des nymphes des forêts » et « des grâces demi-nues » (1). On sait que, dès 1739, un an avant son avènement, Frédéric II parlait déjà de ses Watteau (2) et il serait injuste de ne pas supposer que c'est d'abord Pesne qui suscita et confirma ce goût. Et ce goût, douze ans après que Frédéric II eut pris la couronne de Prusse, était encore assez vif pour qu'on n'osât point trop brusquement le discuter (3).

On a vu quelle animosité le marquis d'Argens dans ses *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture* (Paris, 1752) montrait à l'égard de Watteau. C'est pourtant bien ce même marquis d'Argens, dans les débuts de ce même ouvrage, qui écrit, après avoir constaté la décadence de la peinture italienne : la preuve que les nations étrangères sont convaincues de l'excellence du goût français, « c'est que tous les peintres attachés aux différents souverains de ces pays sont tous Français : Silvestre est le premier peintre du roi de Pologne, Van Loo, du roi d'Espagne, Pesne, du roi de Prusse. Ce prince, dans lequel l'Europe étonnée admire également le roi, le conquérant et le philosophe, et qui, à l'art de régner, joint les connais-

(1) Louis RÉAU, *L'expansion de l'Art français*, pp. 188, 190.

(2) Emile DACIER, *Les premiers amateurs de Watteau en France*, article cité.

(3) Louis RÉAU, *L'expansion de l'Art français*, pp. 188, 190. Dans un poème dédié à Pesne, Frédéric II lui dit :

Et si Lancret peignait les horreurs de l'enfer
Penses-tu que chez moi son goût serait souffert ?

Ce poème avait été composé par Frédéric II, après qu'on eut présenté à ce prince le portrait de la reine Sophie-Dorothée (cité par M. Pierre du Colombier, *op. cit.*, p. 297.) Il ne faut pas oublier qu'Antoine Pesne, qui possédait des tableaux de Lancret, les vendit à Frédéric II.

sances les plus sublimes et le goût le plus épuré, a montré son inclination pour nos peintres français; les superbes bâtiments qu'il a fait construire, dignes de la grandeur des Romains, ne sont remplis que des ouvrages de nos Boulogne, de nos Caze, Rigaud, de nos Largillière, de nos Watteau et de nos Coypel, de nos Troie, de nos Chardin, de nos Van Loo » (1). Et plus loin, au cours de cet examen critique, nous le voyons, dans cette étrange revue au cours de laquelle il fait défiler devant lui les peintres en colonne par deux, mettre sous le même joug Pierre de Laar (le Bamboche) et Nicolas Lancret, pour constater enfin que la petite galerie de l'ancien Palais de Sans-Souci n'est décorée que par les tableaux de Watteau, de Lancret et de Potter (il veut dire Pater) (2). Nous pouvons croire que Pesne devait en être assez responsable.

Sous Frédéric I^{er}, la position de Pesne à la Cour de Prusse était solidement établie. Dès 1721, il avait monté un véritable atelier, dont le rôle fut nécessairement important et qui pourrait bien avoir été comme une usine à faire des tableaux dans le goût de Watteau et, en général, dans le goût français (3). A ce moment, il est, de beaucoup, avec le graveur Wolfrang, la personnalité artistique la plus notoire en Allemagne (4). Mais quel fut exactement son rôle du point de vue de l'enseignement officiel ? Fut-il,

(1) Marquis d'ARGENS, *op. cit.*, p. 13.

(2) Marquis d'ARGENS, *op. cit.*, p. 496.

(3) A Berlin, Pesne, en 1721, « s'était mis... assisté de nombreux aides et élèves, à pratiquer pour ainsi dire en gros, la peinture de portrait. Cette abondance de tableaux d'atelier et de reproductions... a beaucoup contribué à discréditer le talent de Pesne ». Paul SEIDEL, *Gazette des Beaux-Arts*, 1891.

(4) P. SEIDEL, *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst*. Berlin, 1912, p. 15.

comme on l'a dit, directeur de l'Académie royale de Berlin? (1). Si l'on en croit Frédéric II, qui n'avait point de tendresse pour le souvenir du roi sergent, son père, celui-ci avait laissé périliter et mourir cette académie royale (2). Et Pesne, en 1732, avait proposé de la reconstituer sur le modèle des académies de Vienne et de Dresde (3). Fut-il directeur de cette institution réorganisée? Rien ne l'affirme. On trouve, une fois, en 1757, l'année de sa mort, sur les livres d'adresse, son nom suivi du titre de membre de l'Académie royale de Berlin (4). Au surplus, cette affiliation officielle, ou même ce directorat ne dut pas l'absorber beaucoup, car, pas plus sous Frédéric II que précédemment sous le roi sergent, l'Académie de Berlin ne fut considérée comme ayant une véritable importance.

Pesne venait de résister aux sollicitations de Catherine II de Russie, qui voulait l'attirer auprès d'elle, quand il arriva à Rheinsberg, la précieuse petite cour qui s'était formée autour du prince héritier. Pesne dut connaître là les meilleurs instants de sa carrière. A Rheinsberg, il est admiré, consulté comme un oracle (5). Le prince héritier

(1) « 1703. Organisation de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin. Son directeur sera Antoine Pesne. » Roger PEYRE, *Repertoire chronologique*, t. V, p. 21.

(2) Sous Frédéric-Guillaume I^{er}, « ... les arts libéraux tombèrent en décadence, l'Académie des Peintres cessa »; Pesne qui était le directeur quitta les tableaux pour les portraits. Paul SEIDEL, *Friedrich der Grosse*, p. 10.

(3) P. SEIDEL, « Antoine Pesne », *Gazette des Beaux-Arts*, 1891¹, pp. 318-426 et 1891², p. 70.

(4) P. SEIDEL, « Antoine Pesne », *Gazette des Beaux-Arts*, pp. 324-430.

(5) A Rheinsberg « une vaste pièce, la Konzertzimmer, occupe toute l'aile droite du château; au plafond, Pesne a peint le lever du



ANTOINE PESNE. — *Dessin lavé de sépia sur sanguine.*

(Cabinet des dessins du Louvre).



PHILIPPE MERCIER. — L'Escamoteur.

(Musée du Louvre).

de Prusse, qui devait quelques mois après devenir Frédéric II, veut que cette résidence soit comme un abrégé de Paris. Il réunit des comédiens français et constitue là comme une avant-garde de cette troupe à l'aide de laquelle il créera, dès l'année de son avènement, en 1740, le théâtre français régulier de la Cour (1).

A l'instar de son frère, la Margrave de Bayreuth essaye, avec moins d'esprit et de succès, de donner un genre « fête galante » à son entourage.

A Rheinsberg, le pinceau de Pesne œuvre sans arrêt : ce sont des plafonds de grand style (2), des tableaux de chevalet (3), d'excellents portraits (4). S'il n'exécute pas beaucoup, dans tout cela, de fêtes galantes et de tableaux de genre, c'est que son rôle de premier peintre lui ordonne

soleil, allusion flatteuse au prochain avènement du prince ». J.-J. OLIVIER, *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne*. Paris, 1901-1905, 4 vol., 2^e série, p. 20. Pesne est mentionné plusieurs fois dans le tome II de cet ouvrage.

Pesne dut avoir sous sa coupe tout ce qui concernait les Beaux-Arts. Virgile Josz signale que le tableau *La Mariée du village* fut restauré par Frantz Gerhard, sous la direction de Pesne. Ed. PILON, *op. cit.*, p. 76, note.

(1) « Les souverains allemands mandèrent nos artistes auprès d'eux... se passionnèrent pour nos chefs-d'œuvre et plus encore pour nos modes et nos manières. » J.-J. OLIVIER, *op. cit.*, 1^{re} série, p. 29. — J.-J. OLIVIER, *op. cit.*, 3^e série.

(2) A la Bibliothèque : *Minerve avec les génies de l'art et de la science*, et *Mars et Vénus, Amours jouant, Ganymède* et le fameux *Apollon chassant la nuit*, plafond de la salle de musique.

(3) *Daphné poursuivie par Apollon* (1739).

(4) Le portrait du Prince royal, futur Frédéric II (1739), son élève et ami Knobelsdorf, le comte Kayserling, le portrait de la princesse Sophie-Dorothee (1737), de Ch. Saint-Jordan, de Chazot, de La Motte-Fouquet; tous tableaux qui sont aujourd'hui au Palais impérial de Berlin.

d'abord de couvrir les murs et les plafonds, de pourvoir à la décoration des grandes surfaces. Mais il conseille le jeune prince. Il connaissait personnellement Lancret; nous avons vu le respect qu'il professait du fond du cœur pour l'art de Watteau, et l'on a dit assez que Frédéric II l'écoutait volontiers sur ce point. C'est de Rheinsberg que Frédéric écrit, le 30 octobre 1739 : « En vous faisant la description de notre séjour à Berlin et à Potsdam, je vous ai fait la description d'objets dans le goût de Rembrandt; je vais aujourd'hui vous en offrir dans le goût de Watteau en vous entretenant de Rheinsberg et des plaisirs dont nous y avons joui. » C'est de Rheinsberg encore qu'est datée, le 9 novembre 1739, la lettre du prince royal à sa sœur Wilhelmine, l'entretenant de *ses* Watteau (1) et qu'il dira : « tout y est meublé; il y a deux chambres pleines de tableaux, la plupart sont de Watteau et de Lancret, tous deux peintres français de l'Ecole de Brabant » (2).

Et Pesne, grand ordonnateur de la décoration artistique de Rheinsberg, auprès de Knobelsdorf, intendant des Bâtiments du roi et ordonnateur des dépenses d'architecture, dont il était lui-même le professeur et l'ami (3), donne à cette résidence un tel air qu'un écrivain visitant alors Rheinsberg compare la vie que l'on y mène à « une peinture dans le goût de Watteau » (4). Pesne, dont les

(1) P. SEIDEL, *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst* pp. 30 et 141.

(2) Antony VALABRÈGUE, *L'Art français en Allemagne*. Rapport sur une mission, adressé à M. H. Roujon. Leroux, 1895, p. 31.

(3) « Les architectes, sculpteurs, peintres et décorateurs du château étaient sous les ordres de Pesne et de Knobelsdorf. » LAVISSE, *Le Grand Frédéric avant l'avènement*, p. 78.

(4) P. SEIDEL, « Antoine Pesne », *Gazette des Beaux-Arts*, 1891.

compositions de début étaient plutôt foncées, avait considérablement éclairci sa palette depuis 1720.

Le marquis d'Argens, qui dans son examen critique lui donne comme compagnon de rang Pordenon, parle de son « coloris frais et qui se ressent du bon goût de l'Ecole vénitienne » (1). Evidemment, le marquis d'Argens aurait moins volontiers écrit « du bon goût de l'Ecole de Rubens », ou même, comme le faisait tout simplement Frédéric II, « de l'Ecole de Brabant ».

Mais voici qui donne une idée de la vogue de Pesne : On a vu Frédéric II recommander l'emploi « des touches de Watteau préférablement à celles de Rembrandt ». L'étonnant marquis d'Argens ira plus loin encore : entre Pesne et Rembrandt, c'est Pesne qu'il choisit (2).

Le roi Frédéric II gardera à Pesne la faveur que lui avait, depuis si longtemps, donnée le prince royal de Prusse. Dès son avènement, il envoie Knobelsdorf à Paris (3) se familiariser avec l'art français. Et il faut croire que Knobelsdorf ne partit pas sans de bonnes introductions dans les ateliers et auprès des grands collectionneurs. Pesne cédera au roi de Prusse les Lancret et les Pater qu'il possède. Il a beaucoup de goût et d'habileté de main. Il continue, à Charlottenbourg, à couvrir de

(1) Marquis d'ARGENS, *op. cit.*, p. 228.

(2) « Il y a, dans la même chambre (auprès du salon de marbre du Château de Sans-Souci), le portrait du feu baron de Knobelsdorf, intendant des Bâtiments du Roi... Ce portrait se trouve placé à côté d'un beau Rembrandt qu'il efface... il y a dans ses portraits, j'ose le dire, une couleur plus vraie que dans ceux de Rigaud, une vigueur qui a manqué très souvent à ceux de Largillière, une noblesse que l'on ne trouve pas dans ceux de Rembrandt. » Marquis d'ARGENS, *op. cit.*, p. 220.

(3) P. SEIDEL, *op. cit.*, p. 143.

grands panneaux, dans le même style que ceux de Rheinsberg, et dans le même esprit. Mais, dès que la pièce devient plus intime, dès que la « galerie » devient « chambre », par exemple dans la chambre du roi, dans la salle de thé, c'est l'influence de Watteau et de Lancret qu'il laisse absolument prédominer (1). Il agrandit jusqu'aux dimensions du Gilles, des bergers et des arlequins, compose des groupes dansant et faisant de la musique, dans lesquels le souvenir de Watteau est immédiatement présent. Il fait des portraits de ballerines célèbres : celui de Mme Barbarina, celui de Mme Marianne Cochois, premier sujet de l'Opéra de Berlin (2), qu'il montre essayant un pas, encadrée à gauche par des musiciens, à droite par un groupe de spectateurs dont les attitudes et les physionomies sont dans la meilleure tradition de Watteau (3). Il est vrai qu'il fera aussi le portrait du sévère marquis d'Argens (certes, il le lui devait bien !) (4). A Sans-Souci, Pesne, se dégageant toutes les fois qu'il peut du grand goût officiel et fleuri, peint d'abord des plafonds, puis il exécute cinq peintures tout à fait dans le genre de Watteau, enchâssées dans le salon de musique (1747); des portraits

(1) Jordan parle, dans une lettre, du tableau de Pesne représentant le cocuage; Voltaire, dans une autre épître, parle d'un tableau fort libre (peut-être le même). Au surplus, ces sujets étaient sans rapport avec les goûts privés et l'existence du peintre, qui fut toute familiale et presque austère. Pierre du COLOMBIER, *op. cit.*, p. 301 et 302.

(2) 1745. Collection du roi de Prusse. Antony VALABRÈGUE, *L'Art français en Allemagne*. Rapport sur une mission, p. 31. Désigne ainsi ce tableau : « M^{lle} Cochois dansant devant ses sœurs ».

(3) DACIER et VUAFLART, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau*, t. I, pp. 157 à 165.

(4) P. Seidel n'indique pas où se trouve ce portrait.

encore, celui du graveur Schmidt (1) et de sa femme (au Musée de Berlin), son propre portrait (collection Seidel), son propre portrait de nouveau, mais cette fois en compagnie de ses deux filles (1744) (collection Berke à Chemnitz).

Il est certain que Pesne est, à cette époque, à l'apogée de son influence (2). Par son atelier, par les nombreuses

(1) Schmidt avait fait son éducation à Paris où il avait gravé d'après Lancret. P. SEIDEL, *op. cit.*, p. 144.

L'amitié de Pesne et de Schmidt sera, presque à la fin du siècle, évoquée dans une séance de l'Académie Royale : « Séance du 2 juillet 1781 : « M. Cafféri a fait proposer à l'Académie... un portrait d'Antoine Pesne, premier peintre du Roy de Prusse et ancien professeur de cette académie, gravé par son ami Schmidt (*Procès-verbaux*, t. IX, p. 70).

(2) Le xix^e siècle laissa l'œuvre de Pesne dans un oubli profond. Il ne garda quelques admirateurs qu'en Prusse, où P. Seidel le considère encore comme le grand décorateur du temps de Frédéric-Guillaume et de Frédéric II, et le principal introducteur de l'influence française en Allemagne, en ce qui concerne les arts graphiques. « Pesne, dont le nom n'a conservé aucun retentissement en France, n'a jamais cessé d'être apprécié en Prusse », dira M. Antony VALABRÈGUE, *L'Art français en Allemagne*. Rapport sur une mission, p. 21.

La campagne, si l'on peut employer ce mot, des Goncourt en faveur de Watteau et de ses émules, ne le remit pas en lumière. Les quelques dessins de lui qui sont mentionnés çà et là dans des ventes semblent avoir laissé les amateurs cruellement indifférents.

Dessins de Pesne (Antoine) en ventes publiques :

1823. GRÜNLING, *Portrait d'une fille à mi-corps, vue de face et coiffée d'un petit bonnet orné de plumes*, Encre de Chine... 4 fr. 30

1865. CAMBERLYN, *Portrait du duc de Penthièvre*..... 7 fr.

1897. B^{on} PICHON, *Le peintre peignant d'après le modèle*... 30 fr.

1898. G., et T., 31 janvier, *Portrait du peintre peignant*... 84 fr. (Mireur, t. V, p. 536).

Le 17 juin 1931, à la vente de la collection de M. R. A. passa un tableau sur toile, attribué à Antoine Pesne, sorte de repas champêtre où se conjuguent les influences de Carle Van Loo et de Watteau

œuvres dans le style des fêtes galantes dont il était l'auteur, par les conseils qu'il avait donnés à Frédéric II, par les Lancret et les Pater, ces reflets de Watteau, qu'il avait fait entrer dans les appartements royaux, il contribuait très puissamment à entretenir, à fortifier et à répandre en Allemagne ce goût en faveur de l'art et de l'esprit français pour lequel Frédéric II, dès son adolescence, autant par tendance naturelle que par l'éducation qu'il avait reçue de sa mère, avait tant d'inclination (1).

On peut s'étonner cependant que la réaction acadé-

(n° 99. H. 0,30; L. 0,24). Il semble qu'un léger mouvement de sympathie se dessine actuellement en faveur de cet artiste fécond et de cet honnête homme.

A l'exposition « Meisterwerke aus den preussischen Schlössern », à l'Académie de Berlin, du 27 sept. à la fin nov. 1930, on avait pris la peine de réunir dix toiles de Pesne.

1. 78. *La danseuse Santina Olivieri, nommée Reggiani* (144×111), Berlin, Château de Charlottenburg.
2. 91. *Karl von Lothringen* (?) (132×115), Potsdam, Nouveau Palais.
3. 100. *L'Enlèvement d'Europe*, Esquisse (80×106), Nouveau Palais.
4. 104. *L'enlèvement d'Hélène*, Esquisse pour le tableau de la salle de marbre du Nouveau Palais de Potsdam.
5. 107. *La Reine Ulrike de Suède, née Princesse de Prusse* (145×114), Berlin, Château.
6. 109. *Frédéric le Grand*. Autrefois à la « Potentatengalerie » du Prince Clemens August, Château de Poppelsdorf près Bonn (178×110), Château de Brühl.
7. 111. *La Princesse Amalie de Prusse, sœur de Frédérik le Grand* (145×114), Berlin, Château.
8. 116. *Le Comte Gotter et sa nièce en pèlerins* (107×87), Potsdam, Château de Sans-Souci.
9. 178. *Portrait d'une Fillette* (61×45), Potsdam, Nouveau Palais.
10. 132. *Tabatière en or*, dont les miniatures (représentant le portrait de Frédéric le Grand et une Allégorie) sont attribuées à Pesne, Berlin, Château de Monbijou.

(1) P. SEIDEL, *op. cit.*, pp. 20 et 185.

mique, si prompte et si violente chez nous, contre le style de Watteau, n'ait gagné les autres nations de l'Europe, et notamment l'Allemagne, que si tard dans le siècle.

On pourrait invoquer encore ces raisons de cheminement lent dont nous parlions plus haut. Mais il est une autre explication encore : les artistes, malgré les offres faites par les cours étrangères, refusent de s'expatrier. Carle Van Loo, Boucher déclinent les propositions dont ils sont l'objet (1).

Pourtant, la réaction académique avait, nous l'avons vu, en ce qui concerne la Prusse, un agent dans la place : J.-B. Boyer, marquis d'Argens, que M. Seidel appelle tantôt « Verehrer » de la peinture française (2), et tantôt le « Vertreter der akademischen Schulrichtung » (3). Peut-être est-ce lui qui parvient, vers 1754-1755, à désaffectionner un peu Frédéric II de l'art de Watteau?

Certes, le roi de Prusse ne renia pas d'un coup ses enthousiasmes du temps de Rheinsberg. Dès son avènement, et même avant son avènement, Frédéric avait fait preuve de beaucoup d'éclectisme; il est décorateur plutôt que collectionneur, et tout en se délectant des fêtes galantes, il avait acquis, en vue des panneaux qu'il voulait orner, des Chardin, des Caze, des Raoux, des Charles Coypel et bien d'autres tableaux encore (4).

Mais, le 14 décembre 1754, dans une lettre à Darjet, il écrit : « Quant aux tableaux dont vous me parlez, je vous dirai que je ne suis plus dans ce goût-là, ou plutôt

(1) SEIDEL, *op. cit.*, p. 148.

(2) SEIDEL, *op. cit.*, p. 145.

(3) SEIDEL, *op. cit.*, p. 147.

(4) SEIDEL, *op. cit.*, p. 152.

que j'en ai assez dans ce genre. J'achète à présent volontiers des Rubens, des Van Dyck... » (1).

Treize années ont passé depuis les trois lettres, du 30 mars, du 27 avril et du 4 mai 1744, par lesquelles le comte de Rothembourg renseignait un maître impatient et comme amoureux, s'excusait, expliquait : « Je vous ai acheté deux tableaux admirables de Lancret... je suis aussi en marché pour vous avoir des Watteau... » ; « J'ai mille peines à trouver des tableaux de Watteau, qui sont d'une rareté extrême » ; « les tableaux que vous désirez sont fort difficiles à trouver, tous les ouvrages que Watteau a faits vont presque en Angleterre où on en fait un cas infini. » Hélas, les temps sont changés, Frédéric II n'a plus tant de jeunesse. Dans son cœur que la vie a rendu plus sage, plus froid et plus prudent, la voix de l'académisme a trouvé des échos : « Je ne suis plus dans ce goût-là, ou plutôt, j'en ai assez dans ce genre. » Et, en effet, quand il s'agira de décorer le Neues Palais, c'est bien vers Paris qu'il se tournera encore, mais c'est à des académistes comme Charles Van Loo, Pierre Restout qu'iront ses commandes, en 1757 (2).

Nous ne croyons point qu'il faille voir comme un souci de modeler ses goûts sur celui de son maître dans la démarche que fit Pesne auprès de l'Académie royale, en 1748, en vue d'obtenir le titre d'ancien professeur. Démarche accueillie d'ailleurs avec beaucoup de civilité et couronnée de succès (3). Au surplus, il ne serait pas

(1) SEIDEL, *op. cit.*, p. 158.

(2) SEIDEL, *op. cit.*, p. 159.

(3) Séance du samedi 30 mars 1748 : « Ensuite le directeur a rapporté qu'il avait reçu une lettre de M. Pesne, par laquelle il prie l'Académie de lui faire grâce de le passer au rang des anciens

possible de fixer une date aux revirements dont nous parlons, dans les préférences de Frédéric II, et encore moins à la prédominance marquée de leurs effets. Dans l'ensemble, ce sont là surtout question de nuances; car nous verrons aussi bien un Charles-Amédée Van Loo devenir, dans l'atmosphère de Potsdam, peintre de fêtes galantes et peindre à son tour un *Embarquement pour Cythère* (1).

Il faut plutôt apercevoir dans le désir de Pesne de porter le titre d'ancien professeur, d'une part le respect constant pour l'Académie d'un ancien élève qui, de si près, avait frôlé le Prix de Rome, d'autre part l'intérêt d'un peintre courtisan auquel ce titre valait un surcroît d'importance. Et, visiblement, c'est bien ainsi que l'entend l'Académie quand elle accède à son désir « par estime pour ses talents et en considération de sa place de premier peintre de Sa Majesté prussienne ».

Ce titre, Antoine Pesne le porta neuf années. En effet, il s'éteignit le 5 août de cette année 1757, qui fut celle dans laquelle Frédéric II fit venir la nouvelle équipe académique qui allait travailler au nouveau palais (2). Et

professeurs. La Compagnie, après avoir délibéré, a accordé, par acclamation, ce rang à M. Pesne, par estime pour ses talents, et en considération de sa place de premier peintre de Sa Majesté prussienne et elle a chargé le secrétaire de lui en écrire au nom de l'Académie (*Procès-verbaux*, t. VI, p. 126).

(1) Antony VALABRÈGUE, *L'Art français en Allemagne*. Rapport sur une mission. Paris, Leroux, 1895, p. 40.

(2) Notons ici combien les points de vue auxquels on se plaçait alors pour observer et apprécier les conflits politiques et militaires étaient éloignés des nôtres. C'est précisément en cette année 1757 que, par le renversement des alliances qui avaient joué pendant la période dite de la première guerre de sept ans, le conflit militaire était le plus aigu entre Frédéric II et la France.

l'Académie donna, sans autre émotion, à cet homme dont les manières à son égard avaient été si déférentes et si correctes, acte de sa dernière communication (1).

Avait-il laissé des mains dignes de recevoir l'élégant flambeau, de continuer les fêtes galantes ?

A vrai dire, il semble bien n'avoir fait dans ce sens qu'un élève, ce Philippe Mercier auquel nous revenons après un si long détour.

Nous avons vu que, né en 1689, il est plus jeune que Pesne de sept années seulement. Il n'a pu connaître Pesne qu'en 1711, quand ce dernier vint à Berlin. Philippe Mercier avait alors 22 ans. Ce serait à son retour de Londres, en 1721, que Pesne aurait ouvert, à Berlin, l'atelier dont nous avons dit un mot. Son principal historiographe présente cet atelier comme « une sorte d'académie privée », où Pesne groupait à la fois ses élèves et ses aides. « Nous trouvons à plusieurs reprises, dans les écrits du temps, l'éloge de la sollicitude et de la bonne grâce avec laquelle il se préoccupait de l'éducation artistique de ses élèves » (2).

(1) Séance du samedi 24 septembre 1757 : « Le secrétaire a notifié la mort de M. Pesne, ancien professeur, premier peintre du roi de Prusse, arrivée à Berlin le 5 du mois d'août de la présente année, âgé de 74 ans (*Procès-verbaux*, t. VII, p. 46).

(2) Paul SEIDEL, « Antoine Pesne, premier peintre de Frédéric le Grand, *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, pp. 324 et 430.

Il eut notamment comme élèves, le Prince Auguste Guillaume de Prusse, la Marquise d'Argens, anciennement Babet Cochois, sœur de Marianne Cochois, la fameuse ballerine; il forma, outre Philippe Mercier, plusieurs peintres tels que Falbe, Hubert, Rode, Prudhomme enfin dont Mariette a dit, dans son *Abecedario* « Tant mieux pour lui s'il faisait aussi bien que Pesne, quand celui-ci a bien fait. »

Il serait surprenant que Pesne n'eût pas dirigé d'atelier avant 1721, et qu'il fût resté en Allemagne dix années, de 1711 à 1721, chargé de commandes et de faveurs, sans avoir eu de collaborateurs et sans avoir cédé aux sollicitations nécessairement nombreuses de ceux qui voulaient devenir peintres comme ce Français heureux. Nous inclinons plutôt à croire que ce qu'il fit en 1721, ce fut d'organiser, comme le dit Paul. Seidel, son atelier en académie. En 1723, Philippe Mercier avait trente-deux ans, et il est invraisemblable, et d'ailleurs contraire aux faits, qu'il eût attendu jusqu'à cet âge pour faire ou même pour achever son apprentissage de peintre. D'autant qu'Horace Walpole, toujours dans ses « *Anecdotes of painting in England* », nous apprend que Philippe Mercier, après avoir visité la France et l'Italie, alla se marier en Hanovre. Là, il fait le portrait du jeune Prince de Galles, Frederick, fils du Roi Georges II. Il emporte en Angleterre cette toile qui lui vaut tout de suite une certaine renommée. Il joue, auprès du prince, un rôle de surintendant, et enfin part pour Londres avec son maître, en 1716. Donc, à cette époque, âgé de 27 ans, il est déjà peintre attitré d'un prince héritier. Pendant de longues années, sa faveur se maintient et grandit même. A partir de 1727, âgé de 38 ans, il fait officiellement partie du service et de la maison de Frédérick. Il peint, sur la commande du prince, le portrait de plusieurs membres de la famille royale et en particulier celui des trois princesses aînées, Anne, Auguste et Caroline. (Ces peintures furent publiées en manière noire, par John Simon.) Cependant, à Berlin, Pierre Mercier, le vieux tapissier d'Aubusson, le réfugié de la Révocation, continuait à diriger la manufacture de tapisseries; Frédéric de Prusse

le célébrera en des vers intitulés : « Combien de travaux il faut pour satisfaire des épicuriens », et il dit :

« Oui, Mercier, ton aiguille, à l'aide du fuseau,

« Peut concourir au prix qu'on destine au pinceau. » (1)

Le père en Prusse, le fils en Angleterre, semblent donc avoir bien assuré, l'un et l'autre, leur situation. Hélas, au bout de neuf années, pour une raison qu'Horace Walpole néglige de nous apprendre, Philippe Mercier tomba en disgrâce et fut privé de ses offices.

Il pensa quitter sa profession, se retira à la campagne et acheta un petit domaine. Il revint cependant bientôt, prit une maison dans Covent Garden, peignant des portraits et des tableaux de la vie familiale, d'un style charmant qui lui est particulier et — c'est toujours Walpole qui parle — « avec un peu de Watteau, dans la manière duquel il existe une gravure à l'eau-forte représentant sa femme et deux de leurs enfants ». Il existe une autre estampe, le *Portrait de sa fille*. Il peignit aussi des enfants en train de jouer. De Londres, il alla à York où il reçut fort bon accueil; il fit un court séjour au Portugal où il a pu connaître Quillard, cet autre imitateur de Watteau, et en Irlande. Il mourut le 18 juillet 1760, âgé de 71 ans. Le *Gentleman's Magazine* (vol. 30, p. 347) mentionne sa mort à cette date sans dire où elle se produisit.

Son fils, Philip, devint capitaine, puis major de l'île de Jersey où il mourut en 1793, âgé de 54 ans. Une de ses filles, Charlotte, pratiqua la peinture. Une suite de ses compositions, intitulée « Les Quatre Ages », fut gravée par S. F. Ravenet (2). Ayant versé dans le vice, elle finit

(1) P. SEIDEL, *Friedrich der Grosse*, p. 189.

(2) Portalis et Béraldi indiquent, sans doute par erreur : « ont été publiés en Angleterre : *l'Enfance, l'Adolescence, l'Age des discrè-*

misérablement dans un « workhouse » de Saint-James Westminster, en 1762 (Walpole) (1).

A Upton, dans le Northamptonshire, ajoute Walpole en note, il existe une vaste peinture de Mercier représentant un groupe de joyeux buveurs; ce sont des portraits de gentilshommes que connut Mercier (2). Il y a de même plusieurs portraits de la famille Samwell (3).

Philippe Mercier serait mort à Londres, en 1760 (4).

Nous avons tenté d'obtenir une information plus précise. Le titre officiel que Philippe Mercier avait porté nous laissait espérer qu'existeraient quelques pièces le concer-

tions, la Vieillesse », d'après Ph. MERCIER, par S.-F. RAVENET, *Les graveurs du XVIII^e siècle*. Paris, 1882, t. III, pp. 376 et 377.

(1) DACIER et VUAFLART, *op. cit.*, t. I, p. 100.

(2) STALEY, *op. cit.*, p. 105. — Horace WALPOLE, *op. cit.*, p. 703.

Voici comment est décrit ce tableau, dont on a perdu la trace, dans la « History of Northamptonshire », by George Baker, 1822-1830, vol. I, p. 226. Upton Hall-Dining Room. Over the chimney is a large and interesting bacchanalian group by Mercier, representing sir Thomas Samwell, the 2nd Bur^t, attended by his favourite black servant Caesar Parisetti, seated at a table drinking Burgundy with his friends John Neale of Allesley in Warwickshire esq^{re}, general de Jean and Floyd esq^{re}, who, as President, is crowned with a chapelet of vine leaves.

(3) M. Collins Baker a bien voulu nous mettre en rapport, à ce sujet, avec le Comte Spencer, auquel nous adressons nos plus vifs remerciements pour la peine qu'il a prise de rechercher, à notre intention, ces tableaux. Le Comte Spencer s'est présenté à une certaine M^{me} Hudson, qui demeure dans une maison où restent encore des tableaux de la famille Samwell. Feu M. Hudson avait acquis cette maison d'un certain Turner qui la tenait lui-même de la famille Samwell. Le grand portrait dont parle Walpole n'y est plus et le Comte Spencer n'a plus trouvé qu'un tableau de Philippe Mercier représentant *la Prévoyance et la Destinée*, tableau placé en dessus de cheminée.

(4) BRYAN, *Dictionary of Painters and Engravers*.

nant, dans les archives de Windsor Castle (Berkshire); car nous avons su, grâce à l'obligeance de Mr. C. Flower, du Public Record Office (1) que les comptes et archives de la maison du Prince de Galles Frédéric, dont Philippe Mercier avait été le premier peintre, se trouvaient précisément aux Archives Royales de Windsor. Or aucune pièce concernant Philippe Mercier n'y subsiste (2). D'autre part, le *General Register Office*, dit Service du *Registrar of Deaths* (3) n'a de listes établies qu'à dater de 1837.

De nombreuses lettres, écrites à Upton et à York où Walpole nous dit que Philippe Mercier a séjourné et peint, sont restées sans réponse, ainsi que celles que nous avons adressées au Conservateur du Musée d'York, où, paraît-il, se trouvent des toiles de Philippe Mercier (4).

Il paraît difficile de déterminer si Mercier connut Watteau lors de son voyage en France, avant 1715, et s'il subit dès lors son influence. Il est, par contre, à peu près certain qu'au cours du séjour que fit Watteau en Angleterre, en 1719-1720, il se lia d'amitié avec lui, dans ce quartier de Londres surnommé « la petite France », où s'installaient les artistes français Laguerre, Dorigny, B. Baron, etc. (5). Peut-être même Watteau logea-t-il chez Mercier, et celui-ci lui procura-t-il des clients, comme le

(1) Chancery Lane. London.

(2) Nous remercions ici, Mr. O. F. Morshead, conservateur de ces archives, qui a bien voulu faire, sur notre demande, ces recherches, malheureusement vaines.

(3) Somerset House. London W. C., 2.

(4) Thime et Becker. Article « Mercier ».

(5) Voir à propos du séjour en Angleterre du peintre P. Angelis, qui séjourna à Londres de 1719 à 1727, DACIER et VUAFLART, *Jean de Julienne et des graveurs de Watteau*, t. I, p. 90, et Roger PEYRE, *Répertoire chronologique des Beaux-Arts*, notes manuscrites, t. V, p. 25.

suggèrent MM. Dacier et Vuaflart. Julienne et Gersaint sont malheureusement avares de détails en ce qui concerne cet ultime voyage de Watteau. Mais la phrase de Mariette, relative au portrait de Mercier et de sa famille, gravé par lui-même, « sur une légère esquisse de Watteau » (Cf. p. 35), semble confirmer l'hypothèse d'une intimité assez grande entre les deux artistes. On sait le succès des œuvres de Watteau en Angleterre (1). Il n'y a dès lors rien de surprenant à ce que Mercier se soit efforcé d'imiter un art qui plaisait tant aux amateurs contemporains, d'autant plus qu'il avait sans doute vu Watteau au travail et eu à sa portée des dessins, des esquisses, des ouvrages achevés du maître.

Ses imitations sont toutefois assez maladroites et l'on s'étonne qu'elles aient pu faire illusion. Les historiens de Watteau et de la peinture française au début du XVIII^e siècle mentionnent Mercier en passant. On le cite à propos de l'hypothèse faussement proposée de l'attribution à un imitateur de Watteau de l'Enseigne de Gersaint (2). Et un écrivain anglais, établissant une liste des imitateurs de Watteau classés par ordre d'importance, le fait arriver sixième, avant Jeurat, De Bar et Liotard, Quillard, Lavreince, Launay et plusieurs autres (3).

La transmission du style Watteau à Mercier est, nous

(1) Ed. PILON, *Watteau et son école*, in-4°, Bruxelles, Van Oest, 1912, p. 147. Et on a vu par la lettre du 4 mai 1744, adressée à Frédéric II, que vingt-trois ans après la mort de Watteau « presque tous les ouvrages de Watteau étaient en Angleterre » où « on en fait un cas infini ».

(2) Louis RÉAU, *Watteau*, p. 21. — Louis RÉAU (*Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle*, p. 26), cite Philippe Mercier comme un exemple de l'influence de Watteau en Angleterre.

(3) Edgambe STALEY, *Watteau and his School*. Londres, 1902.

l'avons dit, le seul point un peu piquant de cette affaire. Evidemment, il a connu Watteau, comme on en a la plus parfaite des preuves; mais comment aurait-il pu être son élève? En 1719-1720, date du fameux séjour de Watteau en Angleterre, Philippe Mercier avait trente ans; or tout porte à croire que lorsque Philippe Mercier était parti de Berlin pour ce hâtif tour d'Europe dont la dernière étape devait être, en 1716, Londres, il avait déjà fini d'apprendre son métier auprès de Pesne. Nous serions plutôt tenté de croire qu'il avait appris les éléments de son art avec quelque dessinateur artisan peut-être, avec son père Pierre Mercier, par exemple; puis, qu'il avait travaillé auprès de Pesne, attaché comme le père Pierre Mercier, au service du Prince, de 1711 à 1715, par exemple; et que c'est auprès de Pesne qu'il aurait, pendant ces quelques années, appris à aimer l'art de Watteau dont Pesne devait être, en ce temps-là, en Prusse (1711-1715), un des rares à connaître le mérite (1). Et quand Watteau vint en Angleterre, dans le quartier de la petite France, Philippe Mercier, jeune peintre officiel, dut l'aborder, plein de ferveur et de curiosité pour le grand Indépendant dont Pesne lui avait, naguère à Berlin, vanté la force et le charme. En tous cas, il ne nous semble pas possible de considérer, comme le fait M. Pierre Marcel dans son si précieux ouvrage, Philippe Mercier comme un élève qu'aurait fait Watteau en Angleterre.

(1) Certes, Watteau « du vivant de Louis XIV, déjà, rajeunit l'art officiel ». Pierre MARCEL, *La peinture française au début du XVIII^e siècle*, pp. 290-294. Mais que ce phénomène de rajeunissement ait été connu en Prusse, et par le fait de Pesne, presque en même temps qu'il se produisait à Paris, est assez frappant et explique l'ascendant pris par Pesne, presque dès ses débuts, sur les peintres et les décorateurs allemands.



PHILIPPE MERCIER. — *Dessin à la sanguine.*

(Ancienne collection Heseltine).



PHILIPPE MERCIER. — Le Dégustateur.

(Musée du Louvre).



PHILIPPE MERCIER. — Damon et Sylvia.

Gravure.

(Cabinet des Estampes).



PHILIPPE MERCIER. — La Leçon de lecture.

Gravure.

(Cabinet des Estampes).



PHILIPPE MERCIER. — Portrait d'homme.

(National Gallery, Londres).

Oserons-nous ici, sans trop tomber dans le roman, hasarder une hypothèse? Pesne connaissait Watteau, et, probablement par Wleughels. Or Pesne était venu à Paris, en 1718, si l'on en croit les procès-verbaux de l'Académie royale que nous avons cités. Il a pu parler avec Wleughels et Watteau d'un de ses élèves, Philippe Mercier, qui se trouvait en Angleterre. Et quand, en 1719, Watteau se rendit lui-même en Angleterre, Philippe Mercier n'était donc pas un étranger pour lui. En outre, on se souvient qu'en 1723, Pesne, se rendant à Londres, passa par Paris et fit les portraits de J.-B. Coignard, de Wleughels, et de Mariette. Tout en peignant ce dernier portrait, il a dû parler avec Mariette de Watteau, de Londres où il se rendait, de Ph. Mercier son élève, qu'il allait revoir à Londres, et de l'amitié qui avait uni, à Londres, Watteau et Ph. Mercier. De là la note marginale de l'*Abecedario* relative au portrait fait à Londres par Watteau de Ph. Mercier et de sa femme. Rappelons-nous d'autre part que, tandis qu'il peignait, en 1723, le portrait de Wleughels, Jean de Julienne, auquel ce portrait allait appartenir, devait prendre part à ces conversations.

C'est surtout au département des peintures et des dessins du British Museum qu'on pourrait le mieux étudier ce mystérieux Philippe Mercier dont il est si difficile de dire, en fin de compte, s'il eut du talent ou s'il ne fut qu'un très médiocre imagier.

Les travaux de Philippe Mercier que conserve le British Museum sont de trois sortes : des dessins, des eaux-fortes (par lui-même); des estampes diverses, exécutées par d'autres graveurs, d'après des dessins de Mercier.

En ce qui concerne les dessins de Ph. Mercier, dessins dont on trouve la liste dans le catalogue établi par

M. Byniou (1), Mr. S. Parker (2) estime qu'une grande quantité d'entre eux doivent être rendus à Pierre Angillis. D'autre part, Mr. S. Parker pense qu'un dessin représentant une jeune femme assise dans des châles rouges et blancs, classé comme étant un Pater, doit être rendu à Philippe Mercier.

Comme eaux-fortes originales, le British Museum possède la *Promenade* et la fameuse effigie, établie, d'après Mariette, sur « une légère esquisse de Watteau ». Cette assertion de Mariette semble fantaisiste à Mr. S. Parker, qui nous fait remarquer que l'estampe, mesurant 35,2 sur 30 cm., est signée « P. M. *pinxit* et *sculpsit* ».

Enfin des gravures exécutées par d'autres artistes d'après P. Mercier sont très nombreuses et la plupart en mezzotinto.

On sait l'origine de la notoriété de Philippe Mercier à la fin du xix^e siècle : la Salle La Caze, au Louvre, possède un petit panneau : *l'Escamoteur*, qu'on attribuait, très légèrement d'ailleurs, à Watteau (3); or les Goncourt mirent la main sur une gravure de cette œuvre, par Ravenet (4), dont la lettre est *Mercier pinxit* (5). On se

(1) BYNIOU, *Catalogue des dessins du British Museum*.

(2) Nous remercions très vivement ici Mr. K. S. Parker, conservateur à ce département qui, lui aussi, s'est beaucoup intéressé au « cas Mercier » et nous a aidé avec le plus aimable dévouement dans nos recherches.

(3) P. MERCIER, *L'Escamoteur*, T. H. 0,27; L. 0,35. Signé. Inventaire des Peintures du Musée du Louvre, n° 1125. Donation La Caze, 1869. Catalogue La Caze, n° 264. Il y figurait comme attribué à Watteau entre *l'Assemblée dans un parc* et *le Jugement de Pâris*.

(4) Simon-François Ravenet, le père, né à Paris en 1706, mort à Londres où il résida presque toute sa vie, en 1774. Elève de J.-P. Le Bas.

(5) Edmond de GONCOURT, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*. Paris, Rapilly, 1895.

On lit, p. 93 : « Et puisque je suis en train de baptiser le Watteau

demanda, mais un peu tard, comment l'erreur avait pu subsister. La facture de *l'Escamoteur*, lourde, dépourvue d'esprit, ne fait guère honneur au peintre qui l'exécuta. C'est une œuvrette très médiocre. L'intérêt qu'elle peut présenter réside seulement dans ce fait que l'artiste a réuni là, dans une rhapsodie, assez maladroite d'ailleurs, six personnages dont les costumes, les attitudes, les airs de tête, sont visiblement inspirés par Watteau. Certaines particularités de l'écriture picturale de Watteau y sont notées avec une assez clairvoyante fidélité; notamment dans l'exécution des mains, ces mains très dessinées, et qui, surtout chez les hommes, sont grandes, avec des jointures bien marquées, des muscles bien séparés, ces pouces (comme est celui de l'arlequin escamoteur) dont la pénultième phalange se rétrécit par dessous l'articulation et se termine, d'une manière assez plébéienne, par un ongle plat, large et brillant. Ces extrémités sans graisse et qui font saillir leur anatomie deviendront, d'ailleurs, un poncif dont l'Académie s'emparera, et qui se transmettra, dans les dessins d'atelier, jusqu'au delà des temps davidiens. C'est encore une main de ce genre que Mars lèvera vers Minerve dans le *Combat de Minerve et de Mars*, que David peignit en 1772. Au fond du tableau, on

de l'étranger (il s'agit du *Bain chaud* de la Galerie d'Arenberg), je crois qu'il serait juste d'en faire autant pour une scène familière de notre Louvre. Je veux parler de *l'Escamoteur*. J'ai toujours eu une certaine défiance de cette toile, de ce faire que j'ai voulu rattacher un moment à l'enfance du talent de Watteau; mais, aujourd'hui, que je sais que l'aquafortiste de Watteau a peint à l'huile un certain nombre de compositions qui passent quelquefois en Angleterre pour des Watteau; mais aujourd'hui que j'ai pu tenir entre mes mains la gravure de *l'Escamoteur* avec *Mercier pinxit* au bas de l'estampe, je crois qu'on ne peut plus garder l'attribution donnée à ce tableau par M. La Caze. »

voit une jeune femme de dos; l'inclinaison de son buste, la forme du décolleté, la nuque dégagée, les tons de son corsage, tout proclame le désir de rééditer là une de ces jolies silhouettes évasives et souples qui naissaient sans effort sous le pinceau du maître de Valenciennes. Mais quelle différence! Et combien, dans l'ensemble, cette technique appuyée, cette accentuation superflue des traits ressemblent peu aux pâtes à la fois nourries et transparentes de Watteau!

De même que le tableau du Louvre, il faut rendre à Mercier un dessin à la sanguine qui est précisément une étude de la femme vue de dos qui figure dans *l'Escamoteur*, et qui, sous le nom de Watteau, fait partie d'un recueil de dessins français du XVIII^e siècle, provenant de la collection Heseltine (Paris 1913). MM. Dacier et Vuaflart signalent qu'il faut encore donner à Mercier le tableau désigné par Paul Mantz (*Antoine Watteau*, Paris, 1892, p. 179) sous le titre *l'Heureuse rencontre*, tableau acheté en 1889 par Mr. M. Bernstein. La gravure de cette œuvre, par Mercier, porte en effet : *P. Mercier pinxit et sculp.*

Nous n'avons pas en France d'éléments suffisants pour juger la peinture de Mercier. Ils se réduisent à peu près à *l'Escamoteur* et à la demi-figure acquise par le Louvre, en 1905, et intitulée *le Dégustateur*. Cette dernière est assurément une des meilleures de Mercier. Elle représente un jeune garçon accoudé sur un tonneau et regardant attentivement une flûte de vin clair. La physionomie, surtout dans la forme des lèvres et la rondeur du front, est dans la manière chère à Mercier. Est-ce parce que cette demi-figure se rapproche davantage du portrait (et il se pourrait bien qu'elle fût un portrait), genre dans lequel Philippe Mercier devait, par la nature même de ses emplois, s'être exercé surtout? Toujours est-il qu'elle est

de beaucoup supérieure, et comme technique et comme sentiment, aux marionnettes de *l'Escamoteur* (1).

Les planches qui furent gravées d'après lui nous renseignent mal et irrégulièrement.

Le Cabinet des Estampes, à la cote Ef 83 in-f°, possède deux gravures au burin de grand format avec mention « peint par Mercier, gravé par J. J. Avril, se vend chez Pierre Fouquet, et à Paris, chez Bason et Poignant, marchand d'Estampes, rue et Hôtel Serpente. »

Ces deux estampes s'intitulent l'une, *la Belle éveillée*, l'autre, *la Belle endormie*.

Certes, il y a bien là, dans la manière de placer les personnages et dans l'ensemble du tableau, des souvenirs de Watteau. Mais, par contre, le soin des détails, l'importance donnée aux minuties du décor, font penser bien davantage à Chardin.

L'une, d'un fort bon métier, d'ailleurs, représente un garde-française lutinant une servante prête à se mettre à table; une tête apparaît par la croisée entr'ouverte.

L'autre, qui fait le pendant, montre la même servante endormie près de son rouet. Un jeune garçon apparaît. Le chat a grimpé sur la table et mange le fromage.

Elles font partie de l'ancien fonds et causeraient un jugement plutôt favorable au peintre d'après lequel elles furent gravées.

Sans discuter ici la valeur de Mercier en tant que peintre, force nous est de constater que sa façon apparaît toujours autre quand l'œuvre n'est plus reproduite à l'aide

(1) Ph. MERCIER, *Le Dégustateur*. T. : H. 0,50; L. 0,67. Signé. Inventaire des peintures du Musée du Louvre, n° 1582. Cat. Brière, n° 622 B, salle Blarenberghe. Acquis de M. A. W. Reustrom pour 2.500 fr. Comité consultatif du 29 mars 1906, décision du 2 mai 1906.

du burin, mais à la manière noire. Il se trouve quelques exemplaires de telles gravures au Cabinet des Estampes.

Traduite ainsi, la verve de Mercier nous apparaît comme assez rugueuse et vulgaire, de ton peu séduisant et d'inspiration peu distinguée.

Ce sont des petits tableaux de genre où l'anecdote tient le premier rang. Ils sont gravés par J. Faber, et quelques vers écrits en anglais expliquent le sujet. L'un d'eux représente quatre personnages autour d'une table. La mention est : « P. Mercier pinxit. J. Faber Fecit sold « at the golden Head, by Bloonisbury church ». Quelques vers suivent, dont le titre est « Damon and Sylvia, Lisimond and Chloris ». C'est très mauvais, ce mélange d'une mise en page à la Téniers et de personnages à la Watteau. La faute en est-elle au peintre ou bien au graveur, ou bien aux deux ? Les figurines semblent en bois ; rien n'est plus figé que cette partie carrée où Lisimond, ému, tient la main de Chloris, indécise, tandis que le pervers Damon emplit de très haut le verre que lui tend la coupable Sylvia. Il y a une intention psychologique dans l'attitude et la physiologie que l'artiste prête aux quatre convives. Mais s'il n'y avait pas ce petit refuge pour l'intérêt, la gravure serait comme si elle n'était pas.

Un autre nous montre des enfants : une petite fille coud, un petit garçon lit, appuyé sur les genoux d'une jeune femme assise. La lettre est toujours : « P. Mercier pinxit. J. Faber fecit 1743 », mais cette fois : « Published according to act of Parliament, march 25th, 1744 », même cote que la précédente. Ici, Watteau n'est plus en cause, c'est l'influence de Chardin, et de Chardin tout seul qui domine ; qui domine et qui justifie qu'on s'arrête un instant devant cette estampe d'une facture si molle. Elle nous prouve du moins que des peintres comme Philippe

Mercier avaient bien deux aspects et deux fonctions. Ils sont d'abord des portraitistes de cour; mais aussi des sortes d'industriels auxquels, Français, on demandait des tableaux de goût français. Pesne, en Prusse, vendait ses Pater et ses Lancret à Frédéric II, à peu près dans le même temps que Philippe Mercier, en Angleterre, faisait à la demande, du Watteau ou du Chardin. Ils étaient bien, si l'on peut s'exprimer ainsi, les placiers du goût français à l'étranger. Ce n'est pas un rôle bien éclatant, mais nous serions injustes en ne leur sachant pas quelque gré de l'avoir tenu.

Enfin une troisième estampe représente un vieillard auprès d'une jeune femme à laquelle un marchand montre un collier de perles; elle s'intitule *Harpax*, et la mention est semblable à celles déjà indiquées : « Mercier Pinxit. J. Faber fecit 1744. Published according to act of Parliament, march 25th 1756 » (1).

M. Sidney Golvin, Conservateur des dessins du British Museum, dans une lettre qu'il voulut bien nous adresser au sujet de Ph. Mercier, nous a fait savoir qu'il existait au Cabinet des Estampes du Musée plusieurs gravures d'après les tableaux de Mercier (2). Elles ne sont désignées par aucun titre sommaire, mais seulement par des inscriptions composées chacune d'une dizaine ou d'une douzaine de vers. Ces estampes de Mercier eurent en Angleterre, au XVIII^e siècle, un succès considérable. Quant aux

(1) La cote de ces trois estampes est au Cabinet des Estampes AA3, supplément relié.

(2) STALEY (*Watteau and his School*, Londres, 1902, pp. 106-107), signale 39 gravures d'après MERCIER, au British Museum, les plus caractéristiques étant : *l'Escamoteur*, *Une fillette avec un chat noir*, *la Famille de musiciens*, *le Portrait par lui-même*.

tableaux eux-mêmes, la plupart ont disparu ou restent perdus de vue (1).

Quelques-uns sont très faussement attribués à d'autres peintres, tels que les Anglais Hogarth et Highmore (2). Cependant quelques autres se trouvent, sous leur véritable attribution, dispersés dans les galeries publiques et particulières d'Angleterre, principalement dans certaines maisons de campagne éloignées et mal accessibles.

Nous avons vu à Upton les traces que laissa Mercier de son passage. Or, le Garrick Club conserve de Mercier un portrait de Peg Woffington (3). Il subsisterait encore, officiellement connu, un portrait de la reine Anne qui fut très répandu par l'estampe (ne se trouve pas à la National Gallery).

La National Gallery de Londres conserve un portrait d'homme attribué à Philippe Mercier. C'est une toile de 0 m. 81 sur 0 m. 66, représentant debout, à mi-hauteur, de trois quarts à gauche, un gentilhomme en habit brun doré. Il porte une perruque; la chemise blanche est ornée d'une cravate et de manchettes de dentelle. La main droite est dans le gilet, la main gauche se pose sur une base de colonne à droite. Fond de paysage, avec des arbres à gauche. L'œuvre est signée : ... etc... 1740. Elle est assez proche de Watteau pour que la suggestion ait pu être émise que ce fût le portrait du D^r Mead par le maître.

(1) Nous lisons dans STALEY (*Watteau*, Londres, 1901, in-16) : « (Mercier) était très achalandé pour les scènes domestiques et humoristiques, marquées par la vigueur de Téniers et le raffinement de Watteau. »

(2) « Ses premières œuvres se distinguent par une imitation des peintures de Watteau; plus tard, il essaie d'imiter Hogarth. » (DACIER et VUAFLART, *op. cit.*, t. I, p. 100.)

(3) STALEY, *Watteau and his School*, Londres, 1902, p. 105.

Elle a figuré chez Christie, à deux ventes : le 24 juillet 1914 (n° 77), attribuée à Largillière (acquise par M. Reichardt), le 27 juillet 1917 (n° 132) (acquise par M. Martin). Elle a été léguée au Musée en 1924 par Sir Claude Phillips (Catalogue de la National Gallery, éd. 1929, n° 4036). C'est en somme une assez belle œuvre, savante et spirituelle, et qu'il semble impossible de donner au même peintre qui exécuta les vilaines et raides marionnettes de *l'Escamoteur* et de *la Promenade* (1).

Pour en finir avec ce que nous savons sur les *tableaux* de Philippe Mercier que possèdent les collections officielles anglaises, ajoutons que la National Portrait Gallery (2), de Londres possède un portrait, par Philippe Mercier, de Frédéric, Prince de Galles, avec ses trois sœurs Anne, Amélie et Caroline. Le tableau est signé et daté : « Ph. Mercier fecit anno 1733 » (3). Les mêmes personnages, groupés de même sorte, ont été réunis dans un autre tableau de Philippe Mercier, qui se trouve dans les collections royales (4).

Ajoutons encore que la National Gallery of Scotland, à Edinbourg, possède deux œuvres de Philippe Mercier, ainsi mentionnées dans le Catalogue du Musée, comme

(1) Nous remercions ici Mr. A. W. Daniel, conservateur à la National Gallery, qui nous a fourni, avec la plus grande obligeance, les renseignements relatifs à ce tableau, ainsi que Mr. C. H. Collins Baker, également de la National Gallery, qui a lui-même longtemps médité sur le cas Ph. Mercier et nous en a fait part avec autant de désintéressement que d'esprit.

(2) St-Martin's Place, W. C., 2. Nous remercions ici Mr. C. K. Adams, conservateur adjoint de la National Portrait Gallery.

(3) La dimension de ce tableau est 17 1/4-22 1/2 inches, soit 43 cent. 8-57 cent. 5.

(4) Cet autre tableau a été gravé par J. Cook, d'après un dessin de I. Wageman.

nous l'a aimablement fait savoir le Directeur Stanley Cursile :

« *Girl holding a Cat.*—A fair-haired girl, clad in dark green gown and white apron, stands holding a black cat. Her figure is seen fully half-length; the light falls from the left, casting definite shadows; the background is dark grey. Canvas, 36-28 (433). Bequeathed by Lady Murray, 1861.—*Girl knitting.* Canvas, 30-25. (434). »

En France, nous avons pu voir d'assez près une petite œuvre de Philippe Mercier fort curieuse. Elle appartient à M. Charles Oulmont. Elle fut cédée à son père, il y a plusieurs années, par un de ses employés qui lui dit avoir toujours entendu dire dans sa famille que c'était là une œuvre d'un certain Philippe Mercier. Cette attribution semble en tous points vraisemblable.

C'est un petit panneau de bois, à peine plus grand que la main, représentant un buste de jeune homme, de trois quarts, coiffé d'un vaste tricorne sombre; sa veste est d'un joli rose saumon, l'ensemble est assez spirituel.

Ces poses de trois quarts sont très chères à Mercier, mais son dédain pour la perspective fait que ses personnages seraient bigles et auraient le nez légèrement de travers s'il les présentait de face. C'est le cas de ce petit panneau, d'un coloris très séduisant, mais d'un mauvais dessin.

Ce qui surprend, dans ce que nous avons pu voir de l'œuvre peint de Philippe Mercier, c'est l'inégalité des petites compositions « de genre ». On a vu combien pauvre était, tout compte fait, *l'Escamoteur*. S'il n'y avait pas certaines précisions, comme, par exemple, la lettre des gravures, et certains menus détails de graphisme pictural qui ne laissent guère subsister de doute, on ne

pourrait croire que le même artiste a peint le piteux *Escamoteur* et les deux toiles véritablement spirituelles, bien exécutées, charmantes pour tout dire, dont nous allons parler.

Au Musée Carnavalet, dont il est le très actif conservateur, M. Jean Robiquet avait organisé, du 19 mars au 4 mai 1929, une exposition du Théâtre à Paris, aux XVII^e et XVIII^e siècles. On pouvait y voir deux petites toiles de Philippe Mercier. C'était d'abord, sous le n° 47, « *Actrice entourée de Scapin, Crispin et Sylvie* » (Toile de 0,26 sur 0,33).

Nous écrivions, tout à l'instant, que de menus détails de facture (la main qui se porte au chapeau de l'Arlequin, par exemple, et aussi l'exécution de la manche et du bras droit de Sylvie) ne laissent pas de doute que ce tableau soit du même peintre que *l'Escamoteur*. Et pourtant, nous ne pouvons le croire qu'en nous y forçant, et nous souhaiterions avoir tort de nous y forcer. Ici, rien de sot, au contraire. L'éternel petit drame de la Comédie Italienne est esquissé avec une discrétion, un tact délicieux. L'indécision du personnage principal, si adroitement mis en pleine lumière, la convoitise grossière et assurée d'Arlequin, l'attitude de Crispin, séducteur plein d'expérience, celle de l'expérimentée Sylvie, la tête du Gilles qui, soulevant une tenture, découvre ce quatuor où l'on se passe si bien de lui, tout s'agence à merveille. Et quant à la technique elle-même, elle comporte quelques véritables petits morceaux de maîtrise, par exemple la veste bariolée de l'Arlequin.

Cette toile était fort obligeamment prêtée par le baron Léonino (1).

(1) MM. Dacier et Vuaflart signalent (n° 297) qu'une copie du tableau gravé sous le titre *Arlequin, Pierrot et Scapin*, figurant dans

La seconde, n° 48 : *Comédiens italiens dans un parc* (toile de 0,47 sur 0,55) appartient à M. Jules Strauss. Cette dernière œuvre est dans son cadre ancien d'origine anglaise. Elle a, au dos, des annotations d'écriture anglaise et elle semble devoir être identifiée avec un tableau signalé par Goncourt, qui a figuré en 1739 à la vente Andrew Hay. Cette toile paraît une copie textuelle d'un dessin de Watteau. Elle a été reproduite par une gravure : « Par la tendresse et par les soins » (n° 342 du Catalogue de MM. Dacier et Vuaflart). La lettre indique : *Watteau* Pinxit — et il y a quatre vers sur deux colonnes de deux vers. Le premier état indique le nom du peintre et les vers. Le deuxième état ajoute l'adresse : A Paris, chez B. Antheaume, rue St-Germain, vis-à-vis le fort l'évêque (1).

D'un autre sentiment que la précédente, elle n'est pas moins attrayante. A la manière dont les figures sont modelées avec une dureté un peu coupante, dont elles ont toutes de hautes paupières bombées sur des yeux un peu à fleur de tête, on reconnaît encore Philippe Mercier. La disposition du paysage, l'enjouement réel des figures, jusqu'à certaines fautes amusantes comme celle que présente la main et l'avant-bras gauches de la jeune femme assise à terre devant le Gilles, contribuent à la rendre amusante et légère.

Vraiment, et nous demandons qu'on nous permette d'insister sur ce point, l'inégalité, chez Philippe Mercier, est tellement extraordinaire, qu'elle défie toute explication. On admet qu'un artiste ne soit pas constamment inspiré. Mais on conçoit mal que son savoir technique puisse être

la collection du baron Léonino et signé P. M., existe de la main du même peintre et dans le même sens que la gravure.

(1) DACIER et VUAFLART, *op. cit.*, t. I, p. 100.

en quelque sorte à éclipse. Evidemment une solution vient à l'esprit : décréter que des œuvres si différentes en qualité ne sont pas du même individu. Mais ce qui complique la question c'est, par exemple, qu'entre deux tableaux également attribués à Philippe Mercier, dont l'un est savant, presque excellent, et l'autre plein de grossière ignorance et de mauvais goût, subsistent des points communs, des détails d'écriture qui semblent bien être de la même main.

Pour nous en convaincre, examinons ce tableau *la Promenade* (1), que M. Paul Mantz a publié comme étant un Watteau et qui figura, au titre de Watteau, à l'Exposition des Cent chefs-d'œuvre.

C'est une composition moins que médiocre, dont la maladresse technique est extrême. Nous y retrouvons toutes les faiblesses caractérisées de *l'Escamoteur* : gaucherie dans l'utilisation des figures de trois quarts; margo-tage de motifs puisés çà et là et introduits sans esprit dans la composition; les mains (celle de la dormeuse à l'étonnante anatomie qu'on voit à gauche, celle que la jeune femme, assise à droite, pose sur un livre, celles de la dame du premier plan, qui tient un éventail), les mains, disons-nous, sont tout à fait du même mauvais peintre que les mains qu'on voit dans *l'Escamoteur*. Que *l'Escamoteur* et *la Promenade* aient le même père, cela ne comporte aucun doute.

Or nous avons vu qu'il existe une gravure dont la lettre nous enseigne que l'auteur de *l'Escamoteur* est Philippe Mercier. Nous avons également une gravure

(1) *La Promenade*, 0,355-0,305, toile. Paul MANTZ, *Antoine Watteau*, p. 179. Cent chefs-d'œuvre des écoles françaises et étrangères. Catalogue, p. 135. — Ancienne collection Bernstein. Aujourd'hui collection Georges Wildenstein.

représentant *la Promenade* avec, cette fois, la lettre « *P. Mercier pinxit et sculpsit* ». Et cette gravure est aussi mauvaise qu'est mauvaise la peinture. Plus mauvaise même. D'une sécheresse déplorable, d'une morne uniformité, l'utilisation des trois quarts donne lieu à des plis du cou, à une sorte de caricature de science qui fait penser aux travaux prétentieux d'un artisan voulant faire l'artiste. La main de la jeune femme qu'on voyait assise à droite dans le tableau (et qui, dans la gravure, est naturellement à gauche) a disparu; par contre celle de la dormeuse s'étale, énorme et ridicule comme la dormeuse elle-même. Ça et là apparaissent des « trucs » plus irritants que séduisants, par exemple dans la manière de traduire le velours sombre de la robe que porte le personnage principal, ou le taffetas de la robe que porte la jeune femme assise.

Mais voici une autre toile, *le Concert* (1). Elle est de très grande dimension, mais s'apparente, par la disposition des personnages à mi-corps, par le fondu des effets, avec la toile du baron Léonino. Elle a été de tous temps attribuée à Philippe Mercier. Or, elle ne présente, au premier abord, aucun rapport avec *l'Escamoteur* ou *la Promenade*. C'est une marqueterie de personnages encore, mais combien intelligemment agencée, celle-là! Au fond, un violoncelliste à toque de plume, à front rond, à cheveux bouclés, semble avoir été calqué sur un Ter Borgh. Rien n'est étrange comme la physionomie de cette très jeune ingénue, à la poitrine abondante et blanche, qui, assise au clavecin, se tourne à demi, les yeux sans éclat, la bouche

(1) *Le Concert*, 1^m35-1^m48. Toile. Ancienne collection Wynn-Ellis, à Londres, 1876. Actuellement collection de la comtesse de Liro, à Paris.

bien close, vers un tout jeune garçon (Chérubin, déjà!), en costume à la Watteau, ceint de l'épée du matamore, qui la regarde avec une langueur malicieuse, et s'amuse à faire des grâces dansantes en inclinant le buste. Autant sont balourdes les soi-disant élégances de *la Promenade*, autant sont spirituelles les intentions du *Concert*. Autant, dans le premier tableau, sont disjoints les personnages, autant est sûre et légère la composition qui groupe ceux du second. Autant les trois quarts, dans *la Promenade*, sont disgracieux et contraints, autant ceux du *Concert* ont de certitude et d'habileté. Autant la peinture de *la Promenade* cherche à pasticher celle de Watteau, avec son parti pris de tons clairs, ses reliefs faits d'empâtement, autant *le Concert* est modelé rond et lisse dans des gammes sombres dont toutes les transitions semblent fondues au blaireau.

Et pourtant! Regardons les mains entr'ouvertes du jeune danseur amoureuxment espiègle, ces doigts faits d'une série de petits gonflements allongés, comme des cloques obliques; regardons la main du contrebassiste, celle qui porte l'archet au bout d'un bras dont le raccourci est d'ailleurs très mauvais, comme elle est épaisse, raide, artificielle, avec son gros pli au milieu. Isolons-la, cette main; contemplons-la quelques instants, et bientôt elle va nous apparaître comme une véritable signature. Ce sont bien les mêmes mains qu'on voit, en infiniment plus petit, dans *l'Escamoteur* et dans *la Promenade*. On se dit : « Il est certain que *la Promenade*, *le Concert*, sont du même auteur », puis on regarde brusquement les photos confrontées, dans leur ensemble, de *la Promenade* et du *Concert*, et on se dit : « Il est impossible que ces deux toiles soient du même auteur. »

Croirait-on que l'incertitude peut devenir plus pénible

encore quand on considère un troisième genre de tableaux attribués à Ph. Mercier, comme, par exemple, *la Dentellière* (1). C'est tout à fait un de ces motifs de style Louis XV-Napoléon III, comme en peignaient les émules de M. Toulmouche, vers 1865. S'il y a quelque intelligence dans la manière dont est exprimée la prudente indécision de la dentellière, par contre, comme est vide la physionomie du jeune séducteur en tricorne : ces lèvres entr'ouvertes, ces grands yeux dont le regard est sans direction. Cela est beaucoup trop adroit (oh ! de l'adresse la plus courante, et de la plus médiocre essence) pour être de la même main que *la Promenade*. Mais c'est trop impersonnel et trop creux, comme sentiment et comme facture, pour qu'on puisse y voir la même main que celle qui peignit *le Concert*. Mais pourtant, si l'on admet que ces thèmes, reproduits par les gravures telles que *Damon et Sylvia*, *Lisimond et Chloris*, sont bien, comme le dit la lettre, de Philippe Mercier, rien ne nous autorise à ne pas admettre que cette *Dentellière*, tellement dans le sentiment de ces dernières œuvres que nous venons de rappeler, ne soit pas aussi de Philippe Mercier.

De plus, M. Georges Wildenstein possède un portrait d'homme, en habit brun, vu à mi-corps, le poing droit sur la hanche, la main gauche à demi levée et semblant désigner un interlocuteur invisible pour le spectateur ; cette toile, d'environ 1 m. sur 0 m. 80, est signée « Ph. Mercier pinxit ». Le dessin en est raide, le corps n'existe pas sous

(1) Ancienne collection Hodgkins. Actuellement collection Wildenstein, à New-York. Nous devons les précisions relatives à ces trois toiles : *la Promenade*, *le Concert* et *la Dentellière*, à l'obligeance de M. Georges Wildenstein, si profondément versé dans l'étude des peintres du XVIII^e siècle, et qui nous en a communiqué très aimablement les reproductions.



PHILIPPE MERCIER. — Actrice entourée de Scapin, Crispin, Sylvie.

(Collection de M. le Baron Leonino).



PHILIPPE MERCIER. — Comédiens italiens dans un parc.

(Collection de M. Jules Strauss).



PHILIPPE MERCIER. — Le Concert.
(Collection de la Comtesse de Liro).



PHILIPPE MERCIER. — Jeune garçon en costume de "Folie".

(Collection particulière anglaise).

l'habit, seule la tête aux grands yeux a cette élégance impersonnelle qu'on voit dans *la Dentellière* et dans les œuvres de la série *Damon et Sylvia*; et tout concourt à nous faire tenir ce tableau, d'ailleurs signé, pour un Philippe Mercier absolument incontestable.

Nous n'entrevoions qu'une explication, et encore il ne nous échappe pas combien elle est précaire : ce serait d'admettre que des œuvres comme *l'Escamoteur* et *la Promenade* seraient les extrêmes débuts d'un peintre-industriel, pasticheur sans génie de Watteau; que les œuvres du groupe *la Dentellière, Damon et Sylvia* seraient de son âge mûr.

Que des œuvres enfin comme *les Personnages de Comédie* du baron Léonino, et *le Concert*, de la Collection de la comtesse de Liro seraient de la fin de sa vie, alors qu'il aurait eu le loisir enfin d'apprendre son métier au cours d'une existence relativement longue.

Mais cette explication ne nous satisfait pas. L'évolution d'une intelligence n'est pas seulement une affaire de temps et on ne réalise pas comment le peintre si médiocre de *l'Escamoteur* a pu devenir, même en beaucoup de temps, l'adroit metteur en scène du *Concert*.

Nous voudrions parler aussi de deux tableaux que M. Georges Wildenstein a bien voulu nous signaler, et qui passèrent en vente en Angleterre, attribués à Watteau (attribution insoutenable), et que par la suite on considéra comme des Philippe Mercier.

Pour l'un d'eux, qui représente, à mi-corps, un jeune garçon en costume de « Folie », tenant une marotte, au simple envisagé de la photographie, nous pensons qu'il n'existe pas de doute. C'est un Philippe Mercier (si toutefois sont des Philippe Mercier les tableaux du groupe *Damon et Sylvia, la Dentellière, Portrait d'homme en*

habit brun de la collection Wildenstein). Même grâce artificielle, même raideur en dépit de l'afféterie du geste, même indifférence de la physionomie en dépit du sourire.

L'autre est une œuvre compliquée, chargée, tenant de Rubens, ou mieux de Jordaens, par l'entassement des personnages, tenant aussi de Hogarth par la multiplicité des intentions exprimées par les physionomies. C'est une grande dame à sa toilette, qui semble converser avec un masque noir qu'elle soutient au bout des doigts de sa main droite. Elle est dans un somptueux manteau de fourrure, contre sa main gauche pendante se serre un petit enfant en costume de cour qui tourne la tête vers une sorte de furet qu'il porte sur l'épaule gauche. Un autre petit enfant, situé derrière la dame et posant son menton contre l'épaule gauche de la dame, regarde curieusement le masque. A droite de la noble dame, on devine un grand médaillon orné d'un hercule à l'antique, en bas-relief. Une servante au grand chapeau à la Rubens, ou à la Hogarth, s'aperçoit, qui porte un plat chargé de mets. Puis, c'est le profil dur et figé d'un joueur de hautbois; un homme en perruque de cour, aux manches à crevés, est accoudé près de la dame et regarde le spectateur. Au fond, se montre une sorte d'Arlequin Besacier, aux grosses mains noueuses et un gros Trivelin qui, lui aussi, fixe narquoisement le spectateur. Si l'on avait comprimé, dans un cadre rectangulaire et étroit, presque tous les personnages qui se voient dans l'acte de la toilette (du *Mariage à la mode*, de Hogarth), on aurait quelque chose d'approchant. Seul le Trivelin goguenard pourrait faire songer à du Philippe Mercier (si l'on admet que *les Personnages de Comédie* du baron Léonino sont du Philippe Mercier). Après tout, nous n'oserions plus affirmer que cette sorte de *Toilette* ne soit pas de Philippe Mercier. Peut-être

notre médiocre héros est-il un cas véritablement très singulier d'impersonnalité et qu'un jour, ayant voulu faire du Hogarth, il ait peint ce déconcertant tableau. Tout compte fait, nous en serions pourtant bien surpris.

Nous n'ignorons pas qu'à l'Exposition de 1779 de la Royal Academy, a figuré un paysage, une *Vue de Richmond Bridge*, d'un certain Philippe Mercier. Mais ces « Salons » ne comportant que des œuvres d'artistes vivants, le Philippe Mercier, auteur du paysage en question, ne peut être celui des autres tableaux dont nous venons de parler, puisque celui-là est mort en 1760 ! (1)

La question reste entière.

Presque tous les graveurs anglais du XVIII^e siècle se sont occupés de Mercier dont la vogue dut être, à certain moment, considérable.

L'Irlandais James Mac Ardell, dessinateur et graveur à la manière noire, né vers 1710, mort à Londres en 1765, a reproduit :

*Un jeune garçon tenant une toupie ;
Une jeune fille tenant un bilboquet ;
Une jeune fille endormie et cousant ;
Une jeune fille tenant un chat* (2).

De J.-J. Avril l'aîné (1744-1823), nous avons vu :

La jeune éveillée et la jeune endormie (3).

(1) Il faut croire que le Philippe Mercier dont nous nous occupons ici fut d'ailleurs aussi paysagiste à ses heures, puisqu'en 1896 passa en vente, à Londres, une toile de lui intitulée « *Vue de Clifden* ».

(2) Ch. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1854-1858 (4 vol.), t. I, p. 56 (n^{os} 97, 98, 99, 100).

(3) *Id.*, p. 112 (n^{os} 119, 120).

John Faber le jeune (v. 1684-1756), outre les scènes de genre dont nous avons parlé, a reproduit le *Portrait de John Hebden, Musicien jouant de la flûte*, et daté 1741.

Puis un *Portrait de Ph. Mercier* par lui-même, tenant sa palette, daté 1735; la lettre indique sa qualité : « Scutarius Primarius Pictor Bibliothecarius Serenissimi Walliæ Principis » (1).

Le *Portrait de John Philips*, tenant ses gants d'une main et sa canne de l'autre.

Une courtisane vénitienne.

Une jeune femme à sa toilette (in-folio en hauteur).

Un jeune garçon et une jeune fille qui ont changé de costume, 1744 (in-folio en hauteur).

La lecture (in-folio en largeur), 1743.

Encore la courtisane vénitienne (in-folio en hauteur).

Le Maître d'école (in-folio en hauteur).

L'Usurier (in-folio en largeur) (2).

Jean Heudelot, graveur au burin, né à Montpellier en

(1) DACIER et VUAFLART, *op. cit.*, t. I, p. 100.

Nous nous sommes enquis, auprès de M. O. F. Morshead, de « the librarian Windsor Castle, Berkshire », du sens que pourrait avoir ce mot « Scutarius ». M. O. F. Morshead a bien voulu nous répondre : « I cannot guess the English form of *Scutarius* (primarius Pictor being, of course, principal Painter). There was, I think, an old office of « Serjeant Painter », but *Scutarius* seems hardly right for Serjeant. Could it be *heraldic* from *scutum* a shield of course—: principal heraldic Painter. I do not know ».

D'autre part, M. K. S. Parker nous signale que le premier état du portrait mezzotinto de Philippe Mercier par Faber donne comme référence, en anglais : « Phil. Mercier Esqr. Library keeper and Principal painter to his royal highness the Prince of Wales ».

C'est ce mot *Esquire*, qui devient *Scutarius* dans un plus récent état de la même gravure.

(2) Ch. LE BLANC, *op. cit.*, t. II, p. 209 (n^{os} 53, 67, 75; 166 à 181).

1730, répand en France la *Paméla*, de Mercier (petit in-folio) (1).

Richard Houston, artiste expert en manière noire et crayon, né vers 1725 et mort à Londres à la fin du siècle, après y avoir passé une vie laborieuse, reproduit :

L'Innocence et l'Avarice (petit in-folio).

Les Eléments, représentés par des figures de femmes vues à mi-corps : une femme soufflant le feu, une autre recevant l'eau d'une fontaine dans une cuvette, une troisième tenant sur le doigt un oiseau prêt à s'envoler, une dernière cultivant un œillet dans un pot. C'est, on le voit, la parfaite expression du goût du temps et les éléments naturels réduits à leur conception la plus maniérée.

Les Saisons, toujours par Richard Houston, montrent encore des figures de femmes vues à mi-corps, qui tantôt pincent une guitare, tantôt savonnent, tantôt cousent, tantôt enfin, font du tricot.

Les Heures du jour subissent le même sort : le matin, heure du thé; le midi, celle de la toilette; l'après-midi, moment de la sortie (et l'inévitable jeune femme met ses gants); le soir (elle s'envole vers le bal, déguisée en pèlerine) (2).

John Simon, graveur au burin et en manière noire, est Normand, il naît vers 1675, travaille à Londres et meurt en 1755. Il grava la partie la plus intéressante de l'œuvre de Mercier, les *portraits de la famille royale*, celui d'*Amélie-Sophie*, princesse de Galles, d'après les trois portraits par Mercier (grand in-folio), 1730.

(1) Ch. LE BLANC, *op. cit.*, t. II, p. 358 (n° 5).

(2) *Id.*, t. II, p. 396 (nos 17, 18; 21 à 24; 30 à 33; 34 à 37).

Cette estampe existe en plusieurs états nettement définis.

Plusieurs portraits, également de la *Princesse Anne*, avec des lettres diverses désignant les états.

La Princesse Auguste.

La Princesse Caroline, plusieurs états également marqués par les titres honorifiques de la lettre.

Le Prince de Galles (1).

Un autre graveur en manière noire, Watson (élève de Mac Ardell), né en Irlande en 1740, mort en 1790, grave le *Domestic Employment*.

Enfin, James Wilson, à Londres (1735-1780 ?), toujours en manière noire, grave le *Fair Musician* (in-folio) (2).

Qu'on nous pardonne cette énumération, quelque peu fastidieuse, de l'œuvre connue de Mercier d'après la gravure. Il était utile de montrer les genres divers de ce peintre, sa célébrité et les raisons qui l'ont fait rapprocher de Watteau. La gravure en manière noire qui fut si fort prisée en Angleterre s'adapte par son modelé un peu mou, pour l'ouaté des ombres qu'elle favorise, au génie anglais. Elle ne fut jamais en grande faveur en France où l'on aimait surtout la belle et nette entaille du burin.

Il semble bien probable que, selon l'avis de M. Paul Mantz, « plusieurs des Watteau que conserve l'Angleterre et qui sont parfois fort suspects, pourraient être des Mercier » (3).

Il nous semble intéressant de rapprocher de cet avis l'opinion de M. Jules Strauss, dont la collection renferme

(1) Charles LE BLANC, *op. cit.*, t. III, p. 518 (n^{os} 18 à 20; 25 à 27; 28, 30, 31, 37, 38).

(2) *Id.*, t. IV, p. 236 (n^o 19).

(3) Paul MANTZ, *Antoine Watteau*. Paris, 1892, p. 122.

plusieurs œuvres, les unes peintes ou gravées par Philippe Mercier, les autres gravées d'après Philippe Mercier. M. Jules Strauss, après avoir fait une étude approfondie de la question, pense que la plupart des gravures dont la lettre indique qu'elles ont été gravées par Philippe Mercier d'après des œuvres de Watteau, ne représentent pas en fait des peintures de Watteau, mais des compositions de Philippe Mercier, inspirées des dessins, esquisses, tableaux de Watteau, que Philippe Mercier a pu voir lors du séjour de Watteau à Londres. Philippe Mercier — et tant d'autres, dont MM. Dacier et Vuaflart, dénoncent également ses démarquages — étaient-ils absolument de mauvaise foi, comme le seraient aujourd'hui des peintres se livrant aux mêmes pratiques ? Oui et non. Oui, quand ils faisaient un faux Rembrandt, un faux « Karl Maratte » (1). Non, quand ils utilisaient les croquis d'un peintre qu'ils avaient connu et vu peindre. Il semble qu'alors l'époque attachait plus d'importance au sentiment du maître, sentiment contenu dans les « pensées » ainsi utilisées, que dans sa technique personnelle même. On avait tellement admis, depuis deux cents ans, que des Primatice, des Rubens, des Lebrun, pussent être bien des Primatice, des Rubens et des Lebrun sans que la main de ces maîtres ait tout exécuté dans l'œuvre désignée.

Il est évident qu'à cet égard, au XVIII^e siècle, artistes, marchands et amateurs ne voyaient pas la question tout à fait sous le même angle que nous.

Les très importants repérages auxquels se sont livrés MM. Dacier et Vuaflart dans leur ouvrage *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau* justifient cette opinion et donnent des exemples trop frappants, précisément en ce

(1) Voir en appendice la discussion entre Godefroy et Chantereau.

qui concerne notre Philippe Mercier, pour que nous n'en fassions pas largement état ici, quitte à les citer presque textuellement.

Les Anglais, disent-ils en substance, ont, de bonne heure, recherché les tableaux du peintre qui leur offrait dans ses œuvres des sujets tout nouveaux. Le fonds des grandes collections anglaises avait été jusqu'alors constitué par des peintures d'écoles anciennes. Si les bambochades hollandaises et flamandes y figuraient quelquefois, c'était en petit nombre et par tolérance, l'admiration allant aux sujets académiques. Cette peinture à la fois d'actualité et de rêve les surprit et les enchantait. Le docteur Mead, dont le goût faisait autorité, adopta les Watteau avec une sorte d'enthousiasme qu'on s'empressa de copier. Chaque amateur voulut avoir aussi ses fêtes galantes (1). Le déclenchement de cette faveur correspondant avec la mort de Watteau, il ne faut pas s'étonner du nombre des imitations — aujourd'hui nous dirions des contrefaçons — qui se produisirent alors. « Les graveurs non moins que les peintres contribuèrent à créer et à entretenir cette confusion. Picot graverait une *Island of Cetherea* sous laquelle il écrirait *Watteau pinxit*, alors qu'il est moralement prouvé aujourd'hui que la peinture qu'il avait reproduite était un Pater. De même, le *Bain chaud* et le *Bain froid*, de la collection d'Arenberg, gravé par Cardon. »

Parfois, c'est un dessin de Watteau dont un autre artiste s'inspire pour faire un tableau. Puis ce tableau, à son tour, est gravé. Tel est le cas de la gravure *Par la*

(1) Watteau, en Angleterre, fit deux tableaux pour le docteur Mead. « Selon Gersaint, il fut très occupé pendant le séjour qu'il fit à Londres, ses ouvrages étaient fort recherchés et bien payés. »
DUSSIEUX, *Les artistes français à l'étranger*, p. 276.

tendresse et par les soins (n° 342, Dacier et Vuaflart). La lettre de la gravure dit : *Watteau Pinxit*. La même composition est gravée par Boucher (n° 132 des figures de différents caractères). Goncourt signale une peinture représentant le même sujet, ayant figuré, en 1739, à la vente Andrew Hay.

Or, nous avons vu qu'un tableau représentant toujours le même sujet, exécuté d'après la gravure, et portant au dos des annotations d'écriture anglaise, dans un cadre ancien également d'origine anglaise, fait actuellement partie de la collection de M. Jules Strauss. Et, selon toutes probabilités, ce tableau doit être identifié avec le tableau de la vente Hay, et il aurait été exécuté, disions-nous, *d'après la gravure*, elle-même faite *d'après une peinture* qui serait elle-même la paraphrase d'un *dessin de Watteau*. Et cette imitation à relais (nous parlons toujours de la toile de la collection Jules Strauss) porte tous les caractères d'un Philippe Mercier.

Autre exemple : l'estampe de Philippe Mercier intitulée *la Promenade* (n° 304, Dacier et Vuaflart) est copiée avec quelques variantes sur un tableau de Watteau popularisé par une autre gravure intitulée *la Cascade* (n° 28, Dacier et Vuaflart). Or, deux copies de *la Cascade* sont signalées par Zimmermann; l'une dans la collection Alphonse de Rothschild, à Londres; l'autre à la Galerie Wallace. Celle de la collection Alphonse de Rothschild présenterait, elle aussi, tous les caractères d'un Philippe Mercier.

La Boudeuse, gravure par Philippe Mercier (n° 303, Dacier et Vuaflart) utilise plusieurs personnages qui se trouvent dans la composition de Watteau, *les Agréments de l'été* (n° 132, Dacier et Vuaflart). Or une peinture signalée comme étant un Watteau, était dans la collection du comte Stroganoff, à Petrograd (maintenant au Musée

de l'Ermitage), et cette peinture intitulée *la Boudeuse* serait très vraisemblablement un Philippe Mercier.

Un tableau, *le Danseur aux castagnettes* (n° 307, Dacier et Vuaffart), peint par Philippe Mercier, a figuré chez M. Gimpel, il y a quelques années. Or, il existe une peinture représentant le danseur seul, en esquisse, et qui a passé à la vente du duc de Richelieu (16 mai 1848), puis à la vente Capron (3 mai 1851), enfin à la vente Castelbruiz. Cette esquisse est actuellement chez M. Coutureux, à Paris, et fut, évidemment, utilisée par Philippe Mercier pour établir son *Danseur aux castagnettes*.

Quel autre mot que celui d'industrie conviendrait à cette multiplication des motifs? Les petits peintres du genre de Philippe Mercier ont fait de la peinture industrielle. Ils ont fourni, très commercialement, à la demande du public. Mais ils avaient l'inestimable chance de travailler sur des modèles si riches de grâce et de charme, qu'à travers tant de transpositions effectuées d'un cœur assez sec, cette grâce et ce charme transparaissent encore.

Nous avons dit que Philippe Mercier peintre nous semblait bien inégal, tantôt presque excellent, tantôt presque détestable. Philippe Mercier, graveur, se présente avec plus de continuité dans le talent.

La plus célèbre de ses gravures est celle qu'il fit d'après l'esquisse signalée par Mariette (1), où Watteau, lors de son passage à Londres, représenta Mercier entouré de sa femme et de ses enfants.

Cette estampe rarissime dont nous avons parlé en commençant et dont le British Museum possède deux

(1) Dans ses notes manuscrites, conservées au Cabinet des Estampes, à Paris.

épreuves (1), est visiblement faite d'après un tableau très peu poussé. Elle est légère, agréable de ton, sans grands contrastes de valeurs, mais témoigne d'un goût véritable et d'un métier acceptable.

Philippe Mercier, nous l'avons vu au début, auprès de sa femme, un ample manteau rejeté sur l'épaule, nous apparaît jeune, le front haut, la figure un peu carrée, les cheveux rejetés autour de la tête, sans perruque. Il porte l'épée; la physionomie est à la fois douce et volontaire; ses trois enfants sont auprès d'eux et jouent (2).

Cette estampe serait gravée, disions-nous sous toutes réserves, d'après le tableau, ou plutôt « sur la légère esquisse » que Watteau, selon Mariette, aurait faite à Londres, représentant un certain Mercier, peintre de miniatures. Il n'est pas prouvé que Mercier ait fait de la miniature, mais le détail n'est pas suffisant pour récuser ce témoignage.

Plusieurs pièces de l'œuvre de Watteau sont signées des initiales P. M. désignant Philippe Mercier. Ce sont :

La Boudeuse;

La Promenade;

Le Triomphe de Vénus;

La Toilette du matin;

Le Danseur aux castagnettes (3);

L'Amant repoussé;

La Troupe italienne en vacances.

(1) Louis GILLET, *Watteau*, 1921, in-16, p. 244 (note).

(2) E. de GONCOURT, *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Antoine Watteau*, p. 23, n° 15.

(3) PORTALIS et BÉRALDI, *Les graveurs du XVIII^e siècle*, 3 vol. Paris, 1882, t. III, p. 82. Les œuvres de Watteau auxquelles se réfèrent ces estampes, sont les n°s 44, 72, 94, 101, 114, 156, 126, du Catalogue raisonné d'E. de Goncourt.

En ce qui concerne ces sept estampes et quitte à nous répéter en maints endroits, qu'on nous permette de citer textuellement MM. Dacier et Vuaflart. (*Op. cit.*, tome III, Catalogue.)

N° 303 : *La Boudeuse* (0,294 — 0,236).

Watteau, pinx.; P. M., sculp.

Citée par Mariette : « Une femme assise dans un jardin ayant derrière elle un homme qui lui parle, gravé par Pierre de Mercier » (*sic*). (Notes manusc. au Cabinet des Estampes, tome IX, fol. 192). L'original est aujourd'hui au Musée de l'Ermitage à Petrograd.

N° 304 : *La Promenade* (0,353 — 0,305).

Watteau, pinx.; P. M., sculp.

Citée par Mariette : « Un homme se promenant, accompagné d'une dame, dans un bosquet où un autre homme couché à terre joue du luth ». Gravé par Pierre Le Mercier (*sic*). (*Op. cit.*, tome IX, fol. 192.)

Goncourt fait une confusion quand il identifie cette pièce avec celle que le catalogue Paignon-Dijonval intitule *la Petite famille en promenade* et qui doit plutôt être *Mercier et sa famille*.

Goncourt fait une confusion quand il indique que *la Cascade* a été gravée par Mercier.

N° 305 : *Le Triomphe de Vénus* (0,345 — 0,232).

Watteau, pinx.; P. M., sculp.

Citée par Mariette : « Le Triomphe de Vénus sur les eaux », gravé à l'eau-forte à Londres par P. Mercier. (*Op. cit.*, tome IX, fol. 193.)

N° 306 : *La Toilette du matin* (0,290 — 0,240).

Watteau, pinx.; P. M., sculp.

Citée par Mariette : « Une servante s'approchant pour

rendre ses services à sa maîtresse qui sort de son lit, gravé à Londres par P. Mercier ». (*Op. cit.*, tome IX, fol. 193.)

L'original appartient à la princesse de Poix.

La gravure ne reproduit pas exactement le tableau. Mercier y a ajouté « ce que le langage d'alors appelait des gazes ». (L. Gillet, *Watteau*, p. 129.)

N° 307 : *Le Danseur aux castagnettes* (0,284 — 0,359).

Watteau, pinx.; P. M., sculp.

Le premier état est daté 1723.

Citée par Mariette : « Une compagnie de dames et de cavaliers se reposant dans un bosquet et regardant un homme qui danse en jouant des castagnettes. Gravé à Londres en 1723 par Pierre Le Mercier » (*sic*). (*Op. cit.*, tome IX, fol. 192.)

C'est par erreur que Goncourt donne cette pièce comme signée J. M. — Portalis et Béraldi ont reproduit l'erreur.

L'original est aujourd'hui dans la collection Wertheimer à New-York.

N° 308 : *L'Amant repoussé* (0,284 — 0,357).

Watteau, pinx.; P. M., sculp.

Mariette cite un premier état daté 1724 : « Une autre pareille compagnie prenant le frais dans un bois au bord d'un ruisseau; l'on y voit une dame à qui son amant exprime sa passion. Gravé par Pierre Le Mercier (*sic*) en 1724 ». (*Op. cit.*, tome IX, fol. 192.)

N° 309 : *La Troupe italienne en vacances* (0,383—0,457).

Watteau, pinx.; P. M., sculp.

Citée par Mariette : « Une assemblée de diverses personnes, la plupart déguisées en habits de comédiens italiens, ayant tous attention à un chien qui poursuit deux

canards. Gravé à Londres par Pierre Mercier » (*sic*). (*Op. cit.*, tome IX, fol. 194.)

Mercier a gravé encore, d'après Watteau :

N° 66^a : *La Collation* (0,349 — 0,300).

Watteau, pinx.; P. M., sculp.

Citée par Mariette : « Une compagnie de deux hommes et de deux femmes faisant la collation sur l'herbe en pleine campagne. Gravé par le même P. Le Mercier (*sic*). » (*Op. cit.*, tome IX, fol. 192.)

L'original a été également gravé par Moyreau. Mercier a reproduit le groupe central. La peinture est aujourd'hui au Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

N° 155^a : *L'île de Cythère* (0,433 — 0,332).

Watteau, pinx.; P. M., del. sculp.

Au-dessous : *L'Isle de Cithere* et quatre vers sur deux colonnes de deux.

Citée par Mariette : « Une autre estampe du même « tableau » (Julienne l'avait fait graver par N. de Lar-messin). Gravée à l'eau-forte, à Londres, par P. Mercier. » (*Op. cit.*, tome IX, fol. 193.)

N° 263^a : *La Leçon d'amour* (0,432 — 0,290).

Watteau, pinx.; P. M., del. sculp.

Dédicace sur trois lignes au comte de Caylus. Et : Sold by B. Baron in Panton Square. Piccadilly.

La peinture, aujourd'hui au Nouveau Palais de Potsdam, était probablement alors en Angleterre et peut-être la dédicace fut-elle rédigée lors du voyage du comte de Caylus à Londres (1722-23). Ces dates correspondaient à celles de quelques autres pièces gravées par Mercier d'après Watteau (f. n° 307 et 308). Le tableau serait

revenu en France et entré chez Julienne qui le fit graver de nouveau, en 1734, par Dupuis.

Donc, sept pièces, dans l'œuvre gravé de Philippe Mercier, portent la lettre « Watteau, pinxit ».

Le Cabinet des Estampes possède quatre épreuves de ces sept gravures (1). La première cataloguée sous le titre : *la Danse champêtre* et qui est *le Danseur aux castagnettes*, est une épreuve d'essai, fort belle, quoiqu'un peu blanche.

Une autre épreuve avant toute lettre représente les *Comédiens italiens* et est également remarquable. On y voit aussi *la Toilette* et le *Triomphe de Vénus* qui est, elle aussi, des tout premiers états. On ne peut guère, d'après ces épreuves, juger de l'effet produit par la gravure achevée, car ce ne sont pas là des états définitifs, du moins peut-on se rendre compte du métier et de l'esprit qu'apportait Mercier dans le travail de la planche, et là cet examen est assez à son avantage.

Ajoutons qu'un des plus célèbres cabinets, celui de Paignon-Dijonval (2) fut très riche en belles épreuves de Philippe Mercier : des œuvres gravées d'après Watteau, par Philippe Mercier seul (3), ou gravées d'après Watteau

(1) Cabinet des Estampes. AA3, supplément relié. Ce que nous avons aux Estampes d'après ou par Mercier fut acquis en 1889, 1886, 1873, les gravures par Avril faisant partie de l'ancien fonds.

(2) BERNARD, *Cabinet de M. Paignon-Dijonval. Etat détaillé et raisonné des dessins et estampes*. Paris, 1810, pp. 280-282 et p. 82.

(3) BERNARD, *op. cit.* : 8069, *Vénus sur les eaux*; 8074, *Les Comédiens italiens*; 8082, *L'Isle de Cythère*; 8089, *Concert dans un jardin et Collation champêtre*; 8090¹, *La Petite Famille en promenade* et *Les Amants en conversation*, 2 pièces; 8090², *Les Amusements de la campagne* et *La Danse champêtre*, 2 pièces.

par Philippe Mercier en collaboration avec Dupuis (1) ou avec Ravenet (2). Les autres étaient des estampes d'après Philippe Mercier, gravées par R. Houston (3), par Ardell (4), par J.-J. Avril et Basan (5).

Philippe Mercier, qui semble avoir eu moins de brio et de fécondité que son maître Antoine Pesne, fut moins durement que lui négligé par la suite. Certes, son nom n'est guère plus souvent prononcé, mais quand il l'est par hasard, il réveille plus d'échos. Pesne avait, en quelque sorte, véhiculé le goût français à travers l'Allemagne frédéricienne, mais le goût français, sous toutes ses formes, celles que lui donnait Amédée Van Loo aussi bien que celles sous lesquelles il apparaissait avec Watteau. Or, il arriva plus fréquemment à Philippe Mercier de peindre, pour cette caste de riches bourgeois anglais à laquelle avait appartenu, en somme, le docteur Mead, des scènes

(1) BERNARD, *op. cit.* : 8083, *Concert dans un jardin et Leçon d'amour*, 2 pièces.

(2) BERNARD, *op. cit.* : 8090, *Bergers conduisant leurs troupeaux et La Boudeuse*, 2 pièces.

(3) BERNARD, *op. cit.* : 2226, *Amusements et occupations domestiques*; *Une jeune femme pinçant de la guitare*; *Une femme savonnant*; *Une jeune fille cousant*, 4 pièces, figures à mi-corps. 2227, *Les Quatre éléments* : *Une femme soufflant le feu*; *Une femme recevant l'eau d'une fontaine dans une cuvette*; *Une femme tenant sur le doigt un oiseau prêt à s'envoler*; *Une femme cultivant un oignon dans un pot*, 4 pièces. 2228, *Les Quatre heures du jour* : *le matin*, une femme prend du thé; *le midi*, elle est à sa toilette; *l'après-midi*, elle sort en mettant ses gants; *le soir*, elle va au bal déguisée en pèlerine, 4 pièces.

(4) BERNARD, *op. cit.* : 2229, *Une jeune fille tenant un chat entre ses bras*; *Une autre tenant un bilboquet*; *Une autre endormie et cousant*; *Un petit garçon tenant dans sa main droite une toupie*.

(5) BERNARD, *op. cit.* : 2230, *La Belle dormeuse*; *La Jeune éveillée*, 2 pièces.



PHILIPPE MERCIER. — La Toilette.

(Collection particulière anglaise).



PHILIPPE MERCIER. — Portrait du peintre et de sa famille.

(British Museum).



PHILIPPE MERCIER. — La Toilette du matin, d'après Watteau.

(Cabinet des Estampes).



FRANÇOIS OCTAVIEN. — Femme vue de dos.

(Cabinet des Estampes)

de genre pastichant de fort près le sentiment du Maître de Valenciennes. On a vu que des confusions s'étaient produites et combien flatteuses pour sa mémoire ! Et, naturellement, quand, à la suite des Goncourt, le public cultivé s'engoua de Watteau et de ses grâces, les petits tableaux de Philippe Mercier furent entraînés dans cette faveur.

Parmi les tableaux, on vit un *Portrait de jeune fille* (0,75 — 0,60), acquis à la vente de la Béraudière, en 1885, pour 2.050 francs.

En 1896, à la vente X..., de Londres, une *Vue de Clifden* et un *Portrait de Frédéric, prince de Galles, et Trois Ladies*, furent adjugés 6.200 francs (1).

Les estampes sont plus nombreuses.

1877. Vente Behague. *La Leçon d'amour*, d'après Watteau, épreuve à grande marge, 75 francs.

La Toilette, d'après Watteau, épreuve à grande marge, 135 francs.

1877. Vente Didot. *Danse champêtre*, d'après Watteau, 40 francs.

1895. Vente Byard. *La Toilette*, d'après Watteau, épreuve sans désignation d'état, 85 francs.

(1) Une grande toile attribuée à Philippe Mercier et intitulée *le Couple galant* (H. 0,92; L. 1,12) a passé en vente, au moment de la dispersion de la collection M. R. A., à l'Hôtel Drouot (MM. Hémard et Lair-Dubreuil, commissaires-priseurs) le 17 juin 1931. Elle était écrite ainsi sous le n° 91 du catalogue : « Assis au pied d'un arbre, un jeune homme tient une bouteille garnie de paille; il a son bras gauche passé autour du cou d'une jeune femme qui lui tend une coupe en argent ».

1895. Vente Galichon. *La Toilette*, épreuve avec marges, 215 francs (1).

Boucard (2) cite, à la vente Destailleur, 1890, avant toute lettre, *la Jeune Eveillée* et *la Belle Dormeuse*, par J.-J. Avril (que nous avons déjà vues), acquises pour 29 francs.

L'Escamoteur, gravé par Ravenet, en 1877, passe à la vente Behague déjà citée : sans désignation d'état, 29 francs (cf. p. 11).

Enfin la vente Dubois du Bais, en 1882, montre *le Matin*, *le Soir*, *la Nuit*, par Houston, en manière noire : 7 francs.

A la vente de M. L..., en 1859, dirigée par M. Vignières, *la Toilette*, d'après Watteau, par Mercier, était montée à 141 francs. La pièce, fort rare, assure le catalogue, avait été payée 170 francs à la vente du baron de Vize, et ce fut une des quelques pièces qui restèrent au-dessous du prix d'acquisition.

Ces prix peuvent nous sembler, aujourd'hui, bien modestes. Mais si l'on veut bien se reporter à l'époque où les amateurs consentaient à les offrir, on se dit qu'en somme Philippe Mercier, cet industriel de l'art de Watteau, n'eut pas trop à se plaindre de la postérité.

(1) MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'art*. Paris, 1901 et 1911-1912, t. V, p. 160.

(2) Gustave BOUCARD, *Dessins, gouaches, estampes et tableaux du XVIII^e siècle*. Paris, 1893, p. 398.

FRANÇOIS OCTAVIEN

François Octavien (1), autre satellite de grandeur moindre encore, méritait-il de rester dans cet oubli d'où nous ne prétendons pas, certes, être parvenu à le tirer, mais au fond duquel personne n'avait songé à l'aller chercher jusqu'aux environs de 1910, époque où nous avons entrepris de retrouver sa trace?

Les quelques tableaux de lui que nous avons pu voir ont quelque chose de très provincial. On dirait qu'ils sont d'un peintre d'attributs, d'un artisan décorateur qui aurait fait du Watteau commercial, d'un ouvrier d'art qui trouve parfois, dans la lourdeur même de son exécution, dans la lenteur de sa verve, quelques accents assez naïfs pour nous le faire un peu aimer. On a l'impression qu'amené sans doute par de protectrices amitiés jusqu'en cette Académie royale, où le ton d'atelier devait se mêler à la courtoisie la plus aisée en même temps que la plus raffinée, il s'y trouva dépaysé, ne sut pas goûter le charme de cette Compagnie et s'en éloigna, timide, malheureux peut-être, et comme secrètement avide de cet oubli que l'avenir ne lui ménagea point.

Les renseignements que nous possédons sur ce peintre sont d'une grande rareté. Le peu de certitude que nous ayons à son égard se réduit aux documents officiels de l'Académie royale.

(1) Louis DIMIER, *Les peintres français au XVIII^e siècle*. Article de M. Jean Messelet, vol. II, pp. 335 à 340.

Le *Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française* dit, à l'article Octavien :

« François Octavien, peintre de sujets galants, né à Rome, de parents français, mort à Paris, en 1736. Agréé le 30 septembre 1724; reçu académicien le 24 novembre 1725, sur la *Foire de Vesoul* (ce qui est une erreur), tableau que possède le Musée du Louvre. On voit de lui au Musée de Nancy deux tableaux dans le genre de Watteau : la *Promenade dans le Parc*, la *Conversation dans le Parc*. » (1)

Le *Dictionnaire des Peintres*, de Siret, signale qu'Octavien « imita Watteau avec succès » (2). Et c'est tout le signe particulier que lui reconnaissent les nomenclatures et les répertoires (3).

La première fois que son nom se découvre, c'est au sujet de son agrément par l'Académie royale de peinture.

Sa production fut sans doute restreinte; il ne se rencontre pas dans les catalogues de ventes célèbres, et ce qui nous reste de lui, ce sont trois tableaux, que nous étudierons séparément :

un au Louvre,
deux au Musée de Nancy,
et cinq petites gravures au Cabinet des Estampes.

A la date du 30 septembre 1724, on lit sur les registres de l'Académie royale le procès-verbal de séance suivant :

« Rédigé par Monsieur de Saint-Gelais.

(1) BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*. Paris, 1885, t. II, p. 172.

(2) Adolphe SIRET, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles*, 3^e édition. Paris, 1883, t. II, p. 106.

(3) « Cet artiste a travaillé absolument dans le goût de Watteau. » Ch. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1854-1858, 4 vol., t. III, p. 113.

« Aujourd'hui samedi 30 septembre 1724, l'Académie s'est assemblée à l'ordinaire pour la relevée du quartier. Les délibérations prises pendant ces trois mois ont été lues.

« Agrément de Monsieur Octavien.

« Le sieur François Octavien, né à Rome, a fait apporter à l'Académie un tableau représentant l'Entrée du Roy dans la Ville de Reims, pour la supplier de juger de sa capacité et de l'admettre dans la Compagnie, laquelle après avoir pris les suffrages par les fèves selon l'usage a agréé sa présentation.

« Il recevra de Monsieur De Boullongne, Directeur de l'Académie, le sujet pour son tableau de réception. » (1)

Suivent les signatures de trente académiciens présents, celle de M. de Boullongne venant en tête.

Les postulants au titre d'Académicien ne se présentaient généralement pas sans quelque certitude, sans quelque intelligence dans la place. Pourtant rien ne nous renseigne en la circonstance.

Le samedi 4 novembre 1724, M. de Saint-Gelais, secrétaire de l'Académie, résume ainsi la séance :

« Conférence; Esquisse du tableau de Monsieur Octavien agréée.

« Aujourd'hui samedi 4 novembre 1724, Monsieur Octavien, qui a été agréé au commencement de ce mois, a présenté l'esquisse pour son tableau de réception dont le sujet lui a été donné par Monsieur de Boullongne, directeur de l'Académie, qui a été agréé il y a six mois

(1) Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793), publiés par A. DE MONTAIGLON, d'après les registres originaux conservés à la Bibliothèque des Beaux-Arts, Paris, 1875-1892 (10 vol. in-8), t. IV, p. 383.

pour la fournir à l'Académie, — son tableau représentant *La Foire de Bezons*.

« La vie de Monsieur de Vanoltal (*sic*) a été lue et a occupé la séance.

« Monsieur Hallé et Monsieur Le Lorrain ont été nommés pour aller voir travailler Monsieur Octavien. » (1)

Depuis certaine imposture dont l'Académie avait failli être victime de la part d'une jeune agrée, M^{lle} Averman, élève du maître hollandais Van Huyzum, une coutume avait été prise de déléguer deux membres auprès de chaque nouvel agrée. Ils devaient, *de visu*, constater sa bonne foi technique.

Il est fâcheux que Hallé dans ses Mémoires ait donné tant de place à ses spirituelles querelles de ménage au détriment de ses souvenirs d'Académicien.

Il fut en rapport avec tout ce qui portait un nom à son époque, et vécut dans l'intimité de plusieurs peintres célèbres, ses contemporains et amis.

Toujours est-il qu'il ne prononce pas le nom d'Octavien et qu'en cette année Octavien n'est pas encore mentionné sur le registre d'adresses des Académiciens. Son nom n'y figurera qu'en 1724.

Peut-être n'habitait-il pas encore Paris.

En marge du procès-verbal de la séance (séance du 4 novembre 1724), on lit :

« Ce matin l'Académie a fait célébrer un service aux Grands Augustins pour les officiers décédés pendant cette année, et tous les Académiciens ont été invités par billets. »

(1) Procès-verbaux de l'Académie, t. IV, p. 384.

L'étiquette et la courtoisie étaient fort observées à l'Académie.

Quand elle apprend la maladie d'un de ses membres, deux Académiciens sont envoyés auprès de lui, qui, à la séance suivante, rendent compte de leur visite et des remerciements exprimés par le visité.

Quand un décès se produit, M. de Saint-Gelais, secrétaire, en fait part à l'assemblée dès le début de la réunion. On ne manque point de lire, au nouvel an, les lettres adressées par les membres retenus au loin. Le duc d'Antin, protecteur officiel du docte corps, a beaucoup de peine à se soustraire aux harangues et délégations qui, sous tout prétexte, lui sont adressées.

Ce formalisme de bonne compagnie fait ressortir l'isolement où semble vivre et mourir Octavien.

Nulle mention quant à son décès ni quant à son absence.

Enfin, le grand jour de la réception arrive, c'est le samedi 24 novembre 1725.

Toute la première partie du procès-verbal est réservée à la réception de M. de Lyen. Puis nous lisons :

« Après, Monsieur François Octavien, de Rome, peintre dans un talent particulier, ayant présenté un tableau représentant *La Foire de Bezons*, qui lui avait aussi été ordonné pour sa réception, a été reçu de même.

« Son présent pécuniaire étant pareillement modéré à 100 L et ensuite a prêté serment entre les mains de M. de Boullongne. »

Comme on le voit, c'est une réception modeste qui ne soulève aucun enthousiasme semblable à celui que provoque « le morceau » de Chardin ou celui de De Bar, cet

autre oublié. Le présent pécuniaire n'est guère plus fort que cent livres dans la plupart des réceptions, du moins jusqu'en 1730. Après cette époque, des versements sont imposés de 200 et même 400 livres.

Octavien, académicien à partir de ce jour même, signe parmi ses nouveaux collègues. Sa signature tranquille et vaste est en tous points semblable à celle des deux tableaux de Nancy dont nous parlerons.

Elle se retrouve également à la suite du procès-verbal de la séance du 29 décembre 1725 où sont reçus Le Gros et Collin (1).

Avant de quitter cette année 1725, capitale dans la modeste carrière de notre peintre, il serait peut-être opportun de citer le document qui nous reste au Cabinet des Estampes (2).

Il est composé de cinq planches gravées au burin, de petit format, et qui durent être réunies en cahier.

La première sert de titre. C'est une inscription dans une sorte d'écusson d'un style très XVIII^e siècle, composé d'une draperie soutenue par deux palmes et soulevée par un fronton. La mention est la suivante :

Figures
Françoises
Nouvellement
Inventées par
Octavien
à Paris
Chez L. Surugue, Graveur, rue des Noyers
Vis-à-vis la rue St-Yves
1725
avec privilège du Roy

(1) Procès-verbaux de l'Académie, t. IV, p. 406.

(2) A A 1, supplément relié.

Ces planches sont très curieuses, à cause des détails de costume qu'elles nous donnent et aussi par l'*habitus corporis* qui, d'après elles, semble avoir été de rigueur chez les roués de Philippe d'Orléans.

Le dessin en est plus que douteux et cependant un grand charme s'en dégage.

C'est d'abord un jeune seigneur vu de trois quarts, figure poupine, silhouette démesurément allongée, très proche de ce petit groupe de personnages situés au deuxième plan dans le tableau de *la Foire de Bezons* dont nous reparlerons. La perruque est courte, nouée derrière, et la physionomie a cette allure un peu molle que donnent les sourcils trop allongés, le nez court et petit et les yeux trop écartés, caractéristiques de visage d'origine flamande qui se retrouvent chez tous les petits-mâîtres imitateurs de Watteau. La main se repose dans le jabot, très basse, mal placée.

Chaque planche est signée : « Dessiné et gravé par Octavien, retouché par Fobone. » (1)

Cette collaboration est piquante. François Octavien, de Rome (comme dit le procès-verbal de l'Académie) est presque un étranger et Fobone est Hollandais. L'art de Watteau s'était répandu sur toute l'Europe, et naturellement dans les Provinces Unies (2), et, par un singulier retour, des étrangers venaient le mettre en pratique chez nous.

Le fond est de ciel; à gauche et à droite, des arbres griffonnés dans le genre de Watteau.

(1) Ce Fobone est le graveur hollandais, Quirin Fonbonne, qui travailla à Paris de 1720 à 1734. Cf. Ch. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1856, t. II, p. 244.

(2) J.-A. DIJKSHOORN, *L'Influence française dans les mœurs et les salons des Provinces-Unies*. Paris, L. Arnette, 1925, in-8.

Ne serait-ce pas comme un essai d'acclimatement que cette étude des élégances parisiennes par un peintre de science romaine ?

La deuxième figure représente une jeune femme caressant de la main un petit chien à poil frisé, assise sur un banc, contre un très volumineux vase de pierre. Le fond est de ciel surtout, agrémenté d'un bassin et de deux jets d'eau. L'arbre de rigueur est placé tout à fait à gauche.

Le troisième personnage, très richement vêtu dans le goût « régence », s'accoude contre un ornement de jardin, en pierre, la canne attachée au poignet. Le fond de ciel et d'arbres est adroit et gracieux.

Enfin Octavien, toujours avec l'aide de Fobone, nous montre une dame vue de dos, d'une élégance singulière : la tête est minuscule, sur un corps que les paniers, recouverts d'une sorte de peignoir de soie, rendent pyramidal, la tête est de trois quarts, inclinée, selon un cliché dont ne se laisseront pas les peintres de genre de ce temps.

Il y a beaucoup plus de métier dans cette dernière planche. Le profil très clair est habilement ménagé sur le fond. Il y a de jolies teintes blondes et chaudes dans le miroitement du manteau. Le paysage est insignifiant. Cette quatrième et dernière petite planche de la série a d'ailleurs beaucoup plus de style que les trois autres. Certes, elle n'est pas moins invraisemblable au point de vue de l'anatomie. Il ne s'agit là que de gravures de mode, et dans aucun temps les auteurs de ces travaux ne se sont tenus pour obligés à respecter l'anatomie. Ils sont d'ailleurs logiques en la négligeant. Mais, précisément, tandis que les trois premières ne sont en somme que des modèles de vêtement, celle-là synthétise une mode, avec toute

l'audace de ses vœux : l'ampleur des soieries légères et des paniers, cette hanche extraordinairement sortie et qui, dans la perspective, fait penser à quelque monstrueuse grossesse, cette petite ruche reposant sur les clavicules, et, tout au sommet de cette pyramide énorme et sans pesanteur, faite de satinette, de linon, d'osier, enveloppant un si frêle corps, une minuscule tête à l'oreille bien ourlée, à la nuque dégagée, se dressant, calme et fière, dans sa fragilité.

Octavien n'est pas ce qu'on pourrait appeler un audacieux. Il l'est ici pourtant; il nous restitue ce qui était la vérité d'impression de son époque, avec une vigueur et une franchise qui déconcertent et qui excitent l'imagination. Il fut poète sans le savoir en griffonnant cette figurine implausible et soyeuse.

Ce petit ensemble de gravures, qui peut-être au début comportait une série plus nombreuse, est, comme on l'a vu, très nettement daté de 1725, année même où François Octavien était reçu parmi l'Académie. « Si l'on compare cette suite avec les figures de mode de Watteau », dit un ouvrage récent, « on constate que l'imitation est manifeste » (1).

Nous retrouvons Octavien à la séance du mardi 14 mai 1726. Il est présent également le 25 mai et le 13 juin (2).

Il est officiellement inscrit au nombre des Académiciens et demeure « Au bout du marché neuf, joignant un batteur d'or Au Lion d'Or ».

(1) Emile DACIER et Albert VUAFLART, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*. Paris, 1929 (3 vol. in-4° et 1 vol. de pl. in-fol.), t. I, p. 167.

(2) Procès-verbaux de l'Académie, t. V, pp. 7, 8, 9.

On ne saurait tirer une conclusion quelconque au sujet de ses changements de domicile nombreux et des endroits plus ou moins imprévus auxquels se gîte Octavien.

Plusieurs des peintres de ce temps, à l'instar de leur maître Watteau, furent de grands nomades à travers Paris.

Le vendredi 28 juin 1726 a lieu la distribution des prix de l'année 1725 par Monsieur de Boullongne, et des petits prix des deux derniers quartiers de la même année. On procède à l'agrégation, « par les fèves », de Jacques Dumont.

Coypel présente une partie de ses ouvrages gravés, entre autres son Don Quichotte, et en fait présent à l'Académie.

Octavien assiste à la séance (1).

Le 31 août 1726, Nicolas Ribellier est agréé. Allais (*sic*) reçoit le premier prix, Trémolière le second, ainsi que Slotz. Octavien est présent encore. Il signe presque toujours dans les derniers ou bien en marge (2).

Le lundi 30 décembre 1726 (le manuscrit dit « samedi », M. de Montaiglon signale l'erreur), Monsieur de Saint-Gelais annonce la mort du sculpteur Du Mont. Le Clerc est nommé professeur de perspective à sa place. Octavien assiste à la séance (3).

Octavien assiste à la séance extraordinaire de lundi 30 juin 1727, au cours de laquelle deux prix égaux sont décernés par M. le Duc d'Antin à De Troy et Lemoyne.

32 Académiciens signent le procès-verbal (4).

(1) Procès-verbaux de l'Académie, t. V, p. 10.

(2) *Id.*, t. V, p. 14.

(3) *Id.*, t. V, p. 19.

(4) *Id.*, t. V, p. 27.

Le samedi 30 août 1727, le 1^{er} Prix de Peinture est décerné à Subleyres, le second à Blanchet. Les prix de sculpture sont donnés à Roettiers et Van den Voort.

Octavien assiste à la séance qui réunit 41 Académiciens, et, exceptionnellement, signe quatrième, après de Boul-longne, Van Clève et Coustou l'Aîné (1).

Le registre nous apprend qu'il demeure « 11, rue de Meslé, sur le cours près de la porte Saint-Martin ».

Il n'écrit point à l'Assemblée pour le nouvel an.

Cependant, le samedi 31 décembre 1729, après une éclipse de plus de deux ans, nous le retrouvons à la séance où l'on prépare le compliment d'usage à Mgr le Duc d'Antin (2).

D'ailleurs il a fait de nouveau voyager ses pénates et se trouve logé cette fois chez M. l'abbé de Saumaize, à l'entrée de la rue Saint-Nicaize.

Enfin, en l'année 1730, se produit un petit événement qui, sans doute, sans qu'il nous soit possible de deviner en quel sens, bouleversa quelque peu sa vie d'académicien du Roy.

Le samedi 15 avril 1730, alors qu'Octavien se trouve habiter « au milieu du Pont-Neuf, Au Chagrin de Turquie », quartier de peintres par excellence, Monsieur de Saint-Gelais fait savoir que « la compagnie a fixé l'assemblée particulière pour l'établissement de la capitation, au jeudi 29^e de ce mois, à neuf heures du matin, où se trouveront : MM. de Boullongne, Directeur; Van Clève, Chancelier; Coustou l'Aîné et De Largillière, Recteurs; De Troy et Coustou le jeune, Adjoints à Recteurs; François Le Moyne, Adjoint pour le Professeur du mois, et à tour

(1) Procès-verbaux de l'Académie, t. V, p. 31.

(2) *Id.*, t. V, p. 65.

de rôle; MM. Hallé, Professeur; Le Clerc, Adjoint à Professeur; Buys, Conseiller; Octavien, Académicien et MM. Meusnier, Trésorier, et de Saint-Gelais, Secrétaire. » (1)

Octavien, d'ailleurs, n'est pas là.

Or, l'assemblée en question a lieu le 29, en effet, et le procès-verbal, par erreur sans doute, est daté non pas jeudi 29, mais samedi 29. L'Académie est assemblée par convocation générale.

« Le Secrétaire a lu le rôle de la répartition de la capitation pour la présente année 1730, et a dit après que, comme quelques Académiciens sont peu exacts à payer la capitation et que même il y en a qui doivent plusieurs années, il a été résolu par la compagnie d'exécuter la délibération du 27 de May 1724 qui porte : « que ceux qui ne paieront point leur capitation dans le cours de chaque année, seront raiés de la liste de l'Académie », à quoi la compagnie a ajouté : « et dénoncés à l'Hostel de Ville comme n'étant plus du Corps », et ensuite a fait lecture de la délibération du 27 de May. » (2).

Or Octavien, qui cependant avait été personnellement désigné pour faire partie de l'assemblée particulière, en vue de l'établissement de la capitation, n'est pas davantage présent le 29 que le 15.

Qu'était-il arrivé? Plusieurs hypothèses viennent à l'esprit. Il en est une qui, malheureusement pour Octavien, semble, à première vue, la plus vraisemblable.

Pourquoi fut-il choisi parmi tant de collègues plus illustres pour participer à la tâche délicate de l'établisse-

(1) Procès-verbaux de l'Académie, t. V, p. 70.

(2) *Id.*, t. V, p. 71.



FRANÇOIS OCTAVIEN. — La Foire de Bezons.

(Musée du Louvre).



FRANÇOIS OCTAVIEN. — La Répétition dans un parc.

(Musée de Nancy).



FRANÇOIS OCTAVIEN. — Pierrot désappointé.

(Musée de Nancy).



FRANÇOIS OCTAVIEN. — Réplique de la Foire de Bezons.
(Collection de M. Hugo Helbing, de Munich. Ancienne collection Oulmont).



FRANÇOIS OCTAVIEN. — La réunion champêtre.
(Collection de M. Hugo Helbing, de Munich. Ancienne collection Oulmont).

ment de la capitation? Peut-être était-ce de la part de l'Académie une manière de l'accueillir après une longue absence. Peut-être aussi, et quand on connaît les mœurs ultra-courtoises de la Compagnie, cette réponse se présente d'abord : Était-ce pour, poliment, lui forcer la main et l'obliger à payer sa propre capitation?

Cette absence qui semble systématique, cet honneur inattendu, constituent un petit problème dont la solution n'apparaît guère.

Octavien peut avoir été « raïé » sans que mention, par délicatesse de l'assemblée, en ait été faite au procès-verbal. En effet, pendant l'année 1733, l'Académie note la nouvelle admission en son sein de Sylvestre, qui avait été « raïé » pour non paiement pendant un séjour à l'étranger. La radiation n'avait pas été marquée au procès-verbal.

En a-t-il été de même pour Octavien? C'est possible. Mais alors pourquoi les registres donnent-ils son adresse jusqu'en 1735?

Toujours est-il qu'à la suite de cette séance du 29 avril 1730, on ne verra plus Octavien à l'Académie.

Cependant nous savons qu'il habite en 1731, rue du Petit-Pont, *au nom de Jésus*; il y demeure en 1732 et 1733. En 1734 il quitte Paris et va à Versailles où il s'installe rue du Chenay.

Il y est encore l'année suivante, en 1735.

En 1736, il a cessé de figurer; ceux qui se trouvaient ses voisins de registre subsistent encore, mais on y cherche en vain le nom de François Octavien.

Un nouveau point d'interrogation se présentait. Dans un article du Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, de 1910, intitulé : « Documents biographiques inédits sur le peintre François Octavien », M. François Merlant, de Nantes, dit avoir trouvé dans les archives

municipales de Nantes, l'acte de décès d'un François Octavien, peintre, mort en 1732.

Le 23 avril 1730, le dit Octavien est désigné comme parrain dans un baptême sur le registre de la paroisse de Saint-Léonard.

Il meurt, époux de Magdeleine Dijon, et est enterré paroisse Saint-Léonard, le 30 décembre 1732.

Or, en 1732, nous l'avons vu, Octavien a son domicile rue du Pefit-Pont, au nom de Jésus, et il change d'adresse en 1734.

Cette différence de date nous avait semblé suspecte et nous conduisit à chercher les traces du passage d'Octavien à Versailles. C'est ainsi que nous avons pu découvrir le véritable acte de décès, M. Merlant ayant été induit en erreur par une double similitude de nom et de profession.

*Extrait du registre des actes de décès
de la ville de Versailles pour l'année 1740*

« L'an mil sept cent quarante, le cinquième jour de novembre, François Octavien, Académiste de l'Académie royale, âgé de cinquante-huit ans, décédé le jour précédent, époux de Jeanne Giraux, a esté inhumé dans le cimetière de cette paroisse par nous, soussigné, prêtre de la mission, faisant les fonctions curiales en présence de Etienne Quillard et de Antoine Lafitte et de Jean-Charles Pigalle qui ont signé avec nous. »

« Suivent les signatures : Lafitte, Quillard, Pigalle et Perrolet, prêtre. »

Cette pièce prouve que François Octavien eut une vie relativement longue et, de plus, nous renseigne sur la date de sa naissance, 1682.

Il ne put subir l'influence de Watteau qu'en la deuxième moitié de sa vie.

Toute sa jeunesse appartient encore au XVIII^e siècle et ceci nous explique d'où vient ce parfum vieillot qui se dégage de *la Foire de Bezons*.

On se rappelle qu'Octavien fut agréé le 30 septembre 1724 et ce n'est pas sans surprise que nous avons vu choisir ce sujet curieux : *la Foire de Bezons*.

Le tableau présenté par Octavien à l'Académie avait trait à l'entrée du Roy dans la ville de Reims. Cette toile devait comporter, par sa définition même, assez de mouvement et M. de Boullongne n'oublia point ce caractère, en donnant à traiter la foire de Bezons.

L'œuvre, en tant que morceau de réception, fut toujours conservée au Louvre.

La foire de Bezons s'ouvrait le premier dimanche de septembre et faisait grand bruit chaque année. La date d'agrément d'Octavien semble prouver qu'on prit un événement d'actualité pour en faire « un sujet ».

La vogue de cette foire fut considérable pendant tout le XVIII^e siècle. C'était une réunion d'automne, à la fois populaire et mondaine, qui fut maintes fois célébrée par les vaudevillistes et les dessinateurs.

La vaste plaine des Sablons, où se trouvent Courbevoie et Bezons, assistait à un perpétuel va-et-vient entre Versailles et Paris. Les revues avaient lieu à Bezons. La caserne des Suisses était à Courbevoie et c'est de là que Mandat, commandant de la Garde Nationale, les fit venir au Palais des Tuileries, le 9 août 1792. Les Parisiens de bon ton ne manquaient pas de fréquenter assidûment *Bezons*, comme on disait alors, pendant la durée de la foire, et Gabriel de Saint-Aubin en fit une esquisse très vivante. La verve populaire s'y exerçait aussi. Une estampe,

à l'Arsenal, à la fin du siècle, représente un homme ivre monté sur un âne, les poches retournées, et s'appelle : *Retour de Bezons*.

Il existe au Musée Carnavalet un dessin à la plume, lavé, provenant de la collection Destailleur, et représentant un coin, si l'on peut dire, de la foire de Bezons, un coin aristocratique et choisi. Ce dessin, traité d'une manière très libre et très agréable, se retrouve à peu près semblable dans les cartons des dessins du Louvre (Anonyme XVIII^e, n° 34.729).

Mais son auteur a voulu donner une vue à la fois panoramique et fractionnée de la foire de Bezons, car, aux cartons suivants, aux n°s 34.671, 34.672, 34.673, se trouvent trois dessins qui, visiblement, font corps avec le premier que nous avons indiqué, et montrent la partie populaire de la réunion. Ils sont riches en scènes mouvementées et triviales, nous renseignent sur le caractère à la fois plébéen et délicat de cette assemblée, qui devait inspirer à Dancourt sa comédie intitulée *la Foire de Bezons*, et où l'on chante :

Haut le pied, belle Alizon,
Pour gambader, rire et boire,
Vive la foire de Bezons.
On y danse
En cadence
On s'y balance
Sur le gazon.

Une autre comédie satirique a pour sujet : *le Retour de la foire de Bezons*. Il s'agit d'un acte mis au théâtre par Evariste Gherardy et qui fut représenté pour la première fois par les comédiens du Roy dans leur Hôtel de Bourgogne, le 1^{er} octobre 1695. La scène, dit le texte, est au Roule, sur le chemin de Bezons.

Le 9 octobre de cette même année 1695, il y eut une plainte du commissaire Le François, au lieutenant de police de la Reynie au sujet de cette pièce, où « les commissaires du Chastelet étaient tournés en ridicule ».

Il y avait à Bezons, dit le *Dictionnaire historique de Paris*, de Hurtaut et Magny, tous les ans, le dimanche d'après la fête de Saint-Fiacre, un grand concours de Parisiens « qui y venaient en habit de bal, soit en équipages magnifiques, soit à cheval ». On y donnait des fêtes et il s'y faisait des jeux de bague et autres divertissements, en faveur des dames.

Octavien, hanté par les élégances, n'a pas cherché la vision « peuple » de la foire. Il semble avoir été bien plus séduit par la douce promiscuité des gens nés et du « populaire » respectueux.

Il cherche à la traduire dans sa toile. A vrai dire, ce n'est point une œuvre capitale. Octavien a plus d'esprit que de talent, il conte avec adresse, et peint mal.

Il se manifeste en tout cas par son goût disciple, presque copiste, de Watteau; son idéal esthétique est *l'Embarquement*, et malgré l'énorme inégalité qui règne entre le maître et l'élève, cette obsession apparaît nettement.

Qu'il nous soit permis de nous y arrêter un instant.

Il y a dans *la Foire de Bezons* des particularités bien curieuses, et malgré la froideur du premier aspect et du coloris, une quantité de détails amusants s'en dégagent.

C'est d'ailleurs par là que se sauvent généralement les paysages anecdotiques à plusieurs personnages.

Tout à fait en avant, au premier plan, un couple très roturier, assis, vu de dos, est en train de boire. Il coudoie presque un seigneur et une dame assis près d'eux. Visiblement Octavien veut donner l'impression du laisser-aller condescendant des personnages raffinés, allant en

parties fines à ces foires semi-paysannes, alors que le goût des bergeries attendrissait les têtes poudrées. Il y a parmi ces petits groupes mal reliés entre eux, placés sur des plans successifs que n'appelle aucune transition, de touchantes délicatesses. Quel paysage pouvait mieux tenter ces puérils et sincères amants de la nature que ces visions d'Ile-de-France, claires, gaies, calmes, et toujours ayant l'air un peu « faites exprès ». Dans la toile d'Octavien, on trouve un parfum de Versailles, un écho du roulement des lourds carrosses sur les larges pavés du Roy, et surtout, un perpétuel rappel de la grâce flamande de Watteau.

Les peintres qui s'enfermèrent dans cette imitation unique, gardaient, malgré tout, surtout malgré eux, certaines manières qui leur sont propres. Or, des œuvres où ses disciples le pastichent avec le plus d'acharnement, se dégage une impression en quelque sorte affectueuse et intime. Watteau, simple et calme, dut garder le souvenir de ses débuts sur le Pont Neuf, et dut se montrer accueillant pour ceux qui le connurent.

Un exemple curieux de ces hommages attendris se trouve dans *la Foire de Bezons*. Octavien place dans l'ombre de sa royale futaie, tout au loin, la silhouette exacte du *Gilles* de la salle La Caze. L'intention saute aux yeux. Une fois qu'on a découvert cette minuscule blancheur, on s'aperçoit que c'est là le point central du tableau. Tout au loin, dans ce sous-bois majestueux, perdus un peu dans cette clarté bleue qu'affectionne Octavien, évoluent des personnages de la Comédie italienne : un Arlequin dans cette pose de danseur espagnol, vu de profil, où le représente souvent Gillot. Ça et là, des « conversations », d'un art très conventionnel, mais gracieux pourtant.

Ce Gilles n'est-il pas une dédicace charmante ? Or ce

détail est trop discret, trop lointain, pour que l'idée de plaire au public l'ait suggéré. Il suppose plus d'affection que de respect officiel, et, dut-on mériter l'accusation de présomption, on serait tenté d'y voir la preuve morale d'une influence protectrice de Watteau à l'égard d'Octavien (1).

La valeur technique du tableau n'est pas considérable. Visiblement la main et l'œil d'Octavien sont en retard de vingt ans à peu près sur son époque. Son « métier », si l'on peut s'exprimer ainsi, est bien italien, ou tout au moins provincial.

La Foire de Bezons, malgré sa mise en page et ses détails qui, eux, appartiennent bien à leur temps, est peinte encore comme on peignait les paysages vers 1670 : les deux cavaliers de droite sont lourds, les chevaux que l'on reconnaît de race allemande à leurs têtes petites, à leurs chanfreins busqués, à leurs vastes croupes, font penser à Van der Meulen et à certains carrousels belliqueux de Salvator Rosa qu'Octavien a dû voir à Rome.

L'ensemble de sa composition, qu'il a voulue frivole, tend, malgré tout, à la noblesse. Il dénote un artiste n'ayant pas, de lui-même, et par son génie spontané, suivi l'évolution qui se marque dans l'art depuis *le Débarquement de Cléopâtre*, par Le Lorrain, jusqu'à *l'Embarquement pour Cythère*, par Watteau.

Il ne résiste pas au besoin de placer de l'architecture dans les derniers plans : le mot de plan revient toujours

(1) Parmi les réminiscences de Watteau que contient *la Foire de Bezons*, MM. Dacier et Vuaflart signalent le galant cavalier qui aide une femme à descendre de cheval, groupe emprunté au *Rendez-vous de chasse*, de la galerie Wallace, à Londres (n° 416, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau*, t. I, p. 167).

sous la plume en analysant l'œuvre d'Octavien; en effet, c'est à quelque succession de décors, terminée par une toile de fond, que fait penser *la Foire de Bezons*. On sent en Octavien l'artiste d'Ecole.

Il n'est point trop étonnant toutefois qu'Octavien se soit assimilé tout au moins les effets, les « trucs » pourrait-on dire, des tableaux de genre français. En 1703, Rosalba exerce une influence réelle en Italie. Cosme III lui commande un portrait par elle-même et le place aux « offices ». Beaucoup de peintres français s'installaient à Rome; par exemple J.-B. Van Loo se mettait au service de Victor-Amédée de Savoie, dès 1712; il avait déjà peint pour Amédée de Savoie et le prince de Carignan de nombreux tableaux mythologiques et religieux destinés à l'église Santa Maria della Scala, à Turin, et deux plafonds pour le château de Rivoli. En 1720 Vernansal se fixe à Padoue; il y accomplit de très grands travaux.

Les cartons voyageaient, les gravures surtout. Octavien n'eut pas besoin de voir les œuvres de première main pour être attiré vers la manière française. D'ailleurs, il semble ne pas avoir appris d'elle cette atmosphère bleutée, un peu froide, aux tons de pastel, qui baigne ses tableaux, évoquant un faux jour d'atelier. Cette teinte se retrouve dans beaucoup de peintures légères italiennes; elle donne à *la Foire de Bezons*, à cet ensemble trop visiblement fabriqué, un aspect un peu glacé.

Comme dans toutes les imitations raisonnées, produites par une analogie obligatoire, les signes distinctifs du modèle qu'on se propose s'y retrouvent tous. Et néanmoins la manière de peindre d'Octavien ne ressemble en rien à celle du maître.

Chez Watteau — nous y reviendrons en étudiant Bonaventure De Bar — la toile est d'abord couverte d'un enduit

en bistre, et le tableau fortement ébauché, monochrome pour ainsi dire, reçoit le coloris par touches qui laissent plus ou moins transparaître la préparation et parfois même ne la recouvrent pas du tout. Un empâtement préalable et rapide donne un relief discret aux figures tout en laissant au tableau cette généralité de tons chauds qui est si spéciale à Watteau.

La méthode d'Octavien est plus simple. Il esquisse aux crayons et peint. Il peint avec peu d'épaisseur, et n'a pas un grand sens des harmonies de teintes. C'est un élève, un bon élève, et un conteur parfois heureux.

Nous savons par Dezallier d'Argenville le fils, où *la Foire de Bezons* avait été placée au Louvre au XVIII^e siècle. La « description de l'Académie » ne fut éditée qu'en 1781, mais de son propre aveu, le manuscrit était depuis longtemps en chantier.

« Salle d'Assemblée, dit-il, en face des croisées, se voit : *Un pèlerinage à Cythère*, par Watteau; *La Foire de Bezons*, par Debar; un tableau de Watteau représentant *Persée pétrifiant Phinée en lui montrant la tête de Méduse*. » (1).

La Salle d'Assemblée est devenue la salle des bijoux antiques. Dezallier d'Argenville semble donner Debar comme auteur de la toile d'Octavien. De fréquentes confusions se sont probablement produites entre ces deux peintres.

Dès 1775, l'inventaire signale au garde-meuble, 88 tableaux dont la plupart sont anonymes ou en très mauvais état; parmi eux se trouve celui d'Octavien.

Dans l'« Etat des tableaux et morceaux de sculpture

(1) DÉZALLIER D'ARGENVILLE (Antoine-Nicolas). *Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie Royale*. A Paris, 1781, p. 59.

de la ci-devant Académie de Peinture, transportés au dépôt de la maison de Nesle, conformément à la lettre du Ministre de l'Intérieur en date du 3 thermidor an IV » (21 juillet 1796), il est mentionné : en très mauvais état : « 1 tableau, *Fêtes champêtres*, par Octavien — bordure. »

L'inventaire de l'an II, confirme que le tableau d'Octavien se trouvait au garde-meuble. Sous le n° général 796 et n° 71 dans la catégorie des tableaux de genre, on a : *la Foire de Bezons* — M. François Octavien. Ce tableau entra à l'Académie le 24 novembre 1725. Il arrive au dépôt de Nesle en l'an IV. Duvivier le signale au Musée du Louvre, dès 1852 (n° 664 du catalogue sommaire).

C'est donc sans doute bien le tableau de De Bar que d'Argenville a vu à l'Académie. Il l'a faussement intitulé *Foire de Bezons*. En effet, l'inventaire de l'an II signale dans la Salle d'Assemblée (n° 510 — et n° 32 parmi les tableaux de genre) *Une Foire de campagne*, par Bonaventure De Bar. Ce tableau entra à l'Académie le 25 septembre 1728. On perd sa trace après 1793. Duvivier, en 1852, le signale au Musée du Louvre, où il est encore aujourd'hui (n° 203, du catalogue sommaire) (1).

Bellier de la Chavignerie, Lafenestre et Richtenberger désignent l'œuvre d'Octavien sous le nom de *Foire de Vesoul*. La réunion suburbaine que présente Octavien est bien la foire de *Bezons*. Les procès-verbaux de l'Académie royale font foi.

La « leçon » *Foire de Vesoul* était favorisée par la présence, au Musée de Nancy, de deux toiles de notre peintre, qui furent données au Musée par l'émigré de Chamisso.

(1) André FONTAINE, *Les collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, Laurens, 1910, pp. 96, 99, 194, 207.

On trouve à Nancy, dans les premières années du XVIII^e siècle, les traces d'un peintre du nom d'Octavien. Il se prénommaît Bernard, et fit, en 1700, des peintures dans les appartements de la Duchesse de Lorraine, à Nancy, d'après les dessins de Pierre Bourdier, architecte. En 1701, il travailla pour des ornements de plafond du cabinet du Duc, au château de la Cour, à Nancy (1). Or, François Octavien, d'après Champeaux, aurait débuté au château de la Malgrange, près de Nancy, en 1700, en décorant les appartements de la Princesse de Lorraine (2).

Nous avons consulté le président de la Société d'archéologie lorraine pour savoir si Bernard Octavien et notre François Octavien ne seraient pas le même personnage. M. Pierre Boyé eut la grande amabilité de se reporter aux documents eux-mêmes et de nous les faire connaître. Il existe à Nancy des quittances signées « Octavien ». Dans l'une des pièces, « Octavien, peintre à Nancy » reconnaît avoir reçu la somme de 94 + 10 sols pour prix des ouvrages de peinture qu'il a faits au château de Malgrange, en 1700. Dans la seconde il est appelé Bernard Octavien : *mais en comparant la signature de ces acquits avec celle des deux tableaux du Musée de Nancy, on s'aperçoit qu'elles sont identiques*. Bernard Octavien et François Octavien seraient donc le même individu.

Les archives du Musée de Nancy sont pauvres de détails

(1) Réunion des Sociétés des Beaux-Arts et des départements, t. XXIII, 1899, p. 477.

(2) CHAMPEAUX, *Histoire de la peinture décorative*. Paris, 1890, p. 242.

La Malgrange de 1700 a été démolie quelques années après, pour faire place à un nouveau palais, lui-même renversé en très grande partie dès 1766.

sur François Octavien. L'émigré de Chamisso donna-t-il au Musée ses « Octavien », avant ou pendant l'émigration proprement dite ? Faut-il se rappeler à leur sujet les saisies révolutionnaires ? De toutes façons, il n'existe rien dans les archives du Musée de Nancy qui concerne Octavien, en dehors des notes d'inventaire ci-dessous :

Premier, 4 déc. 1793; deuxième, 20 déc. 1793; troisième, 30 mai 1794.

Premier inventaire ou état.

« A conserver de l'émigré Chamisso (1):

« N^{os} 10, 11, 12, 13, quatre jolis tableaux peints par Octavien dans le goût de Watteau; ils représentent des jeux d'enfants bien coloriés. Bordures dorées 15 pouces 1 pied, estimés 60 L. »

Deuxième inventaire ou état :

« N^{os} 40, 41, 42, 43, quatre jolis tableaux dans le goût de Watteau, dont deux peints par Octavien, les deux autres par Lancret. Ils représentent des jeux d'enfants. »

Troisième inventaire ou état.

« Chamisso :

« N^{os} 11, 12, 13, 14, quatre tableaux dans le genre de Watteau représentent des Espagnols dans des jardins, 1 pi. 3 po. 11 po. »

Ces trois notes ne sont pas des modèles d'exactitude, mais leur concordance est suffisante.

Deux des tableaux sont signés Octavien et représentent,

(1) Il s'agit selon toute vraisemblance de Louis-Marie, comte de Chamisso de Boncourt, dont la cousine, Madeleine de Chamisso était lectrice de la reine de Prusse, en 1793 (renseignements fournis par la famille de Chamisso).

comme le catalogue le dit avec détails, des personnages de la Comédie italienne, des fonds de parc, de grands arbres bleuâtres.

Ces inventaires (1), de dates fort rapprochées, ne nous apprennent pas grand'chose, sinon sur l'étrange éducation artistique de ceux qui les dressaient. Le « bien colorié » et les « deux autres par Lancret » sont un signe des temps.

Parmi les quatre tableaux cités, deux seulement sont d'Octavien. Ils sont signés, le paraphe est bien le même que celui des procès-verbaux de l'Académie.

Les deux autres, qui ne peuvent être aucunement attribués à Lancret, ont plutôt les caractéristiques des compositions d'Eisen le père.

Il nous semble que les deux toiles d'Octavien sont postérieures, sensiblement, à *la Foire de Bezons*.

Les groupements sont moins lointains, les personnages tiennent la place principale, enfin ce goût de l'anecdote que révélait déjà le morceau de réception, s'affirme tout à fait (2).

C'est du pastiche adroit, mais très inférieur à celui de Philippe Mercier.

Le premier tableau représente des personnages dont il est difficile de définir le costume : Mezzetin, grand seigneur en habit de berger, Arlequin. Une jeune femme à figure de petite fille est assise; la robe est ample, d'étoffe claire et miroitante, semblable à celle qui drape le panier

(1) Nous remercions vivement à cet égard M. Larcher, conservateur du Musée de Nancy, qui les fit copier à notre intention.

(2) Ces deux tableaux ont figuré, par les soins de M. Jean Robiquet, conservateur du Musée Carnavalet, à l'Exposition du Théâtre à Paris, xvii^e et xviii^e siècles, qui se tint au Musée Carnavalet, du 19 mars au 4 mai 1929 (n^{os} 53 et 54).

de la dame en gris clair de *l'Embarquement*. Elle tient un feuillet, et de sa main libre semble battre la mesure.

A côté, le seigneur en berger d'opérette, houlette au bras, semble suivre sur sa partition, appuyé contre un grand vase de pierre, le même que nous vîmes déjà dans *les Figures françaises*. Derrière se devine l'ombre grotesque et un peu inquiétante d'Arlequin.

Le tout est sur un fond assez sombre de grands taillis. A droite, dans une éclaircie, un couple s'éloigne.

Quelle que soit la tendresse qu'on éprouve instinctivement pour l'homme dont on entreprend d'exhumer les travaux, il est impossible de ne pas avouer que c'est là un très mauvais petit tableau. Son maniérisme outré, la malice sans fraîcheur de son exécution, la grâce sans imprévu de ces petites figures que le peintre voulut espiègles ou tendres et qui ne sont que sottes ou grimaçantes, ne sont pas rachetés par la technique qui n'est qu'une technique de peintre d'attribut, et encore. Seule la silhouette du berger tout de soie vêtu qui suit sur sa partie, debout, dans la partie gauche du groupe, est assez poussée dans le sens de la suavité bocagère pour dépasser le plan du ridicule et nous surprendre, nous émouvoir, je dirais presque nous apeurer un peu, comme ferait une antique marionnette ou un masque ancien. L'ensemble de la composition est baigné dans ce même air bleuté et vert-de-gris qui n'est pas le moindre charme de *la Foire de Bezons*.

Le second tableau de Nancy, c'est un petit drame de Comédie italienne qui se déroule sous nos yeux. Disons sans tarder que s'il ne vaut pas mieux que le précédent du point de vue de la technique, il est beaucoup moins irritant et comporte même, çà et là, quelques notes assez délicates.

La jeune femme à la jupe soyeuse est toujours là,

mais Arlequin a chassé d'auprès d'elle Gilles qui se tient à quelques pas, confus, surpris, se frottant le bras. Arlequin a pris sa place auprès de la belle et c'est peut-être là qu'Octavien est le mieux inspiré.

La pose d'Arlequin, barbu, peu délicat, est tout un poème. Il appuie lourdement sa main sur l'épaule de sa voisine, qui considère encore le pauvre Gilles d'un œil pitoyable et étonné. Arlequin, assis sur les reins, nonchalant et cynique, semble expliquer le peu de cas que mérite Gilles. Derrière eux, un personnage qui fait penser à *l'Indifférent* se penche en jouant de la guitare vers une soubrette qui paraît encore émue de la violence d'Arlequin. Le fond est d'arbres des deux côtés, de ciel au centre, avec un ornement d'architecture où se retrouve encore la base du vase gigantesque. A cent pas de là, un couple allongé dans l'herbe suspend sa conversation pour observer la scène.

Ce pourrait être une œuvre charmante. On ne saurait conter mieux et avec plus de tact, tous les détails s'enchaînent si naturellement, qu'on subit l'agrément de l'ensemble. Mais que tout cela est mal peint ! Si ces deux tableaux à parfum de bergamote sont amusants de naïveté décente, il faut bien avouer qu'ils sont d'une extrême pauvreté technique. Octavien s'inspire de Watteau, pour tout, feuillage, brins d'herbe au premier plan, costumes, poses, coloris des étoffes, groupements et derniers plans, mais qu'il est loin de cette pâte brillante et fine, de cette maîtrise souple, souriante, qui est celle de Watteau !

Le père de M. Charles Oulmont eut en sa possession trois tableaux d'Octavien. Deux étaient signés très nettement, et le troisième, qui fut un instant entre les mains du compositeur Debussy était, paraît-il, très visiblement de la même main.

Nous avons perdu la trace de ce tableau. Par contre, les deux premiers, en très parfait état, se trouvaient, en 1910, chez M. Hugo Helbing, de Munich, qui nous en a fait alors tenir une image.

L'une de ces toiles est fort curieuse par ce fait qu'elle est une réplique fidèle de la grande *Foire de Bezons*, du Louvre. Elle est signée Octavien, 1727. A peine, par ci, par là, trouve-t-on une variante dans l'arrangement d'un groupe, dans un geste, dans un pli d'étoffe. Notamment, le groupe des élégants cavaliers, signalé page 119, ne s'y retrouve pas. Ce tableau dut être commandé à Octavien après le succès de son morceau de réception, et exécuté d'après les cartons des études.

L'autre est une fort jolie toile, très aérée. Dans une clairière, au milieu de vastes et lumineuses futaies, toute une galante compagnie se trouve réunie. Le sous-bois fourmille de petites silhouettes bleutées; à gauche, on aperçoit l'angle d'une haute bâtisse rustique où s'appuie une échelle. Au premier plan, trois dames et un seigneur sont assis sur l'herbe, des enfants sont auprès d'eux; au milieu, en avant, un élégant jeune homme se promène; des bateleurs, de l'autre côté, amusent une dame en robe claire assise au pied d'un gros arbre; au centre de la perspective, un couple traverse la clairière. Il y a là beaucoup d'art, une poésie prenante et, il ne semble pas exister de mot mieux approprié, une grande douceur de vivre.

M. Del Campo détient deux dessins à la sanguine acquis à la vente Lions et dont l'attribution à Octavien est très soutenable.

L'une est une *Musicienne*, petite figurine en falbalas, gracieuse, maniérée, qui joue de la vielle; le feuillage, situé à gauche et à droite, comme dans les gravures du



BONAVENTURE DE BAR. — Fête champêtre.

(Musée du Louvre).



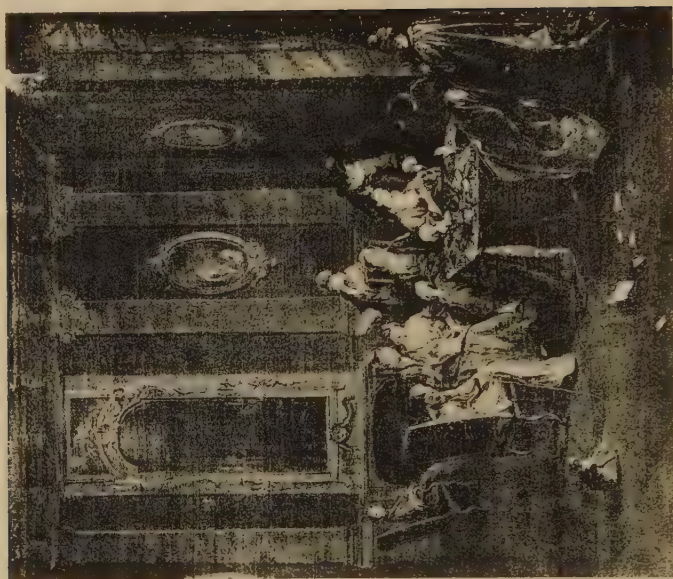
BONAVENTURE DE BAR. — Le Joueur de vielle.

Dessin.

(Musée de Rennes)



BONAVENTURE DE BAR. — Réunion dans un parc.
(Vente à l'Hôtel Drouot du 19 Décembre 1913,
M. Henri Baudoin commissaire-priseur).



BONAVENTURE DE BAR. — Une partie de cartes.
(Vente à l'Hôtel Drouot du 19 Décembre 1913,
M. Henri Baudoin, commissaire-priseur).

Cabinet des Estampes, est traité de façon tout à fait semblable.

L'autre, *la Bergère*, très bergère, avec sa robe à paniers et sa houlette, est entourée de feuillage. Le fond montre, vaguement esquissé, le contour d'une ville et de hauts monuments.

Enfin, à la vente Guttierrez de Estrada passa une toile d'Octavien.

Le catalogue la reproduit. C'est une œuvre à vrai dire sans grande valeur, mais toujours dans ce ton doucement spirituel qui fait le grand charme de ce petit-maître oublié. Nous savons qu'elle n'atteignit pas un prix élevé.

La Sérénade, tel est son nom, montre un personnage de profil élégant, jouant de la viole devant une dame assise contre un petit arbre. Près de la dame, allongé, un scapin écoute. Cette partie du tableau ne nous semble pas exempte de retouche, autant qu'on en peut juger d'après une photographie. Nous n'avons pu retrouver la trace de cette *Sérénade* et ne pouvons dire quel est actuellement son possesseur.

Un tableau d'Octavien passa dans la vente Quénisson, en 1869, intitulé *le Repos dans le parc*; il fut vendu 590 francs et sa dimension est de $0,79 \times 0,63$.

Un autre tableau fut acheté 855 francs à la vente de La Béraudière, en 1885. C'était *la Collation des chasseurs*, de $0,70 \times 0,90$ (1).

A la vente de la collection Sheikewickz qui eut lieu à l'Hôtel Drouot, en avril 1909, M. Feral acquit un *Repos dans le parc* que nous n'avons pas vu. Non plus que les

(1) MIREUR, *Dictionnaire des Ventes d'Art*. Paris, 1901 et 1911-1912, t. V, p. 414. Le catalogue de la vente de La Béraudière, à la Bibliothèque Nationale, cote 8° V 8201 (184).

dessins d'Octavien qui passèrent à la vente Palla il y a quelque trente ans. Ils sont mentionnés sous les n^{os} 730 et 731, à la page 61 du Catalogue des Estampes de la vente Palla, ouvrage devenu assez rare.

En 1877, à la vente Béhague, une estampe gravée par Thévenard, peut-être d'après Octavien, sans désignation d'état, fut vendue 50 francs. On y voit une jeune femme assise à sa toilette. Debout, derrière elle, appuyé au dossier de sa chaise et penché vers elle, un jeune abbé; plus loin une servante. Cette estampe sans attribution certaine reparait sous le titre *le Boudoir*, en 1896, à la vente Destailleur (1).

Le même auteur signale une autre gravure, également incertaine d'attribution, par Thévenard, et intitulée *le Sommeil dangereux*. Une jeune femme endormie sur un canapé, tient une lettre à la main. Un jeune garçon se penche vers elle pour prendre la lettre. Sans désignation d'état, se vend 40 francs à la vente Behague (1877).

En 1890, à la vente Destailleur, la planche réduite, avec *la Toilette*, s'adjuge à 15 francs.

Enfin, en 1892, à la vente Bardin, *le Boudoir* et *le Sommeil dangereux* se vendent 50 francs. Les deux estampes étant rares.

Nous pensons avoir passé en revue tout ce qui nous reste de ce peintre, que l'on croyait jusqu'ici mort jeune. Or Octavien avait cinquante-huit ans quand il disparut. Sans que l'on puisse citer d'œuvres signées de sa main avant *la Foire de Bezons*, on peut affirmer qu'il fut un des premiers à s'assimiler la conception de Watteau. En

(1) Gustave BOUCARD, *Dessins, gouaches, estampes et tableaux du XVIII^e siècle*. Paris, 1893, pp. 445-446. Catalogue de la vente Destailleur. Cote à la Bibliothèque Nationale 4^o V 36 1237.

1710, il avait déjà vingt-huit ans, son éducation artistique terminée avait été forcément académique. On peut juger, par le peu d'académisme qui subsiste dans les toiles observées, de l'attrait impérieux exercé par Watteau.

Avec Octavien s'éteignait un de ces artistes, peu solides, mais fins, grâce auxquels le génie et la douceur français conservèrent si longtemps leur charme et leurs droits.

BONAVENTURE DE BAR

Plus proche encore de Watteau, se trouve Bonaventure De Bar (1).

De celui-là, il nous est resté moins encore (2).

Son tableau de réception à l'Académie et un petit dessin exquis des collections du Louvre, daté de sa dernière année, quelques mines de plomb à Rennes, une toile chez M. de Barthelemy et quelques tableaux qui courent les Amériques.

Il demeure mystérieux, et garde le prestige des artistes morts jeunes.

Né à Paris, en 1700, il s'éteint en effet en 1729, l'année qui suit son entrée à l'Académie, âgé de trente ans à peine.

Il semble avoir été plus mondain que son condisciple Octavien.

Le *Mercur de France*, seule gazette donnant alors quelques indications artistiques, cite parfois De Bar, alors qu'il ne mentionne jamais Octavien.

Encore une fois, les procès-verbaux de l'Académie vont nous renseigner un peu sur ce jeune peintre qui dut jouir en son temps et parmi le monde artiste d'une certaine vogue.

Bonaventure De Bar fut des mieux doués. Sa courte existence se déroule en grande partie à l'Académie, comme élève d'abord, comme académicien ensuite, et ce

(1) Mariette le désigne comme « imitateur de la manière de Watteau ». *Abecedario*, I, p. 357.

(2) Louis DIMIER, *Les peintres français du XVIII^e siècle*. Article sur Bonaventure Debar, par M. Georges Huard, vol. 1, pp. 295 à 300.

dernier titre il ne devait, hélas ! le porter que quelques mois.

D'Argenville, dans sa *Vie des plus excellents Peintres*, consacre un chapitre à Claude-Guy Hallé; il y dit à la fin (1) :

« Ses élèves sont Noël Hallé, professeur de l'Académie, son fils; Debarre, peintre à talent, et le sieur Frontier, reçu depuis peu peintre d'histoire à l'Académie. »

A vingt et un ans, De Bar fut sur le point d'obtenir le deuxième prix de l'Académie dont il était l'élève en l'atelier de Claude Hallé, professeur.

A la séance du « 30 août 1721 » a lieu la lecture de la capitulation suivant la délibération précédente :

« Ensuite l'Académie a procédé au jugement des grands prix; à l'ouverture des boîtes, le tableau marqué A a été estimé mériter le premier prix. Ledit tableau a été fait par Nattoire, et le tableau marqué C fait par La Motte a remporté le deuxième prix. De Barre s'étant trouvé à voix égale, il a été tiré au sort et La Motte l'a emporté sur lui. » (2).

De Bar n'avait pas de chance. Quand ce n'est point le hasard qui l'exclut des grandeurs, c'est le choix du duc d'Antin, protecteur. En la séance du 8 mai 1723, nous apprenons que « l'Académie s'est assemblée à l'ordinaire, et, suivant l'intention de Monseigneur le Duc d'Antin, pour choisir les meilleurs sujets dans les élèves (3), ainsi qu'il l'a fait savoir par la lettre qu'il a

(1) DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Paris, 1745, in-4°, t. II, p. 382.

(2) Procès-verbaux de l'Académie, t. IV, p. 320.

(3) Pour les envoyer à Rome.

fait l'honneur d'écrire à M. de Boullongne, directeur de l'Académie.

« Elle a procédé par les voies ordinaires à en faire la distinction :

Bouchardon, sculpteur,
De Bar, peintre,
La Motte, peintre,
Lamy, peintre.

« Les noms desquels sujets seront donnés à Monseigneur le Duc d'Antin, conformément à ses volontés. » (1)

Or, le duc d'Antin expédia pour Rome : Nattoire, Bouchardon, Delobel et Sigisbert Adam. De Bar ne quitta point Paris.

Enfin, cinq ans plus tard, De Bar prend une revanche éclatante; on lit aux procès-verbaux :

« Aujourd'hui, samedi 25 septembre 1728, l'Académie s'étant assemblée à l'ordinaire, le Secrétaire a fait, selon la coutume, la lecture des délibérations du quartier. »

Réception de M. Dumont le Romain... qui est exempté du présent pécuniaire,

« Ensuite le sieur Bonaventure De Bar, de Paris, Peintre dans le talent particulier de la figure, comme Téniers et Wouwermans (2), a présenté trois tableaux,

(1) Procès-verbaux de l'Académie, t. IV, p. 355.

(2) Commentant cette définition du procès-verbal de l'Académie, M. Antony Valabrègue écrit : « Nous devons admettre cette définition comme s'agissant de peintre de petites figures. La dénomination de peintre de sujets de genre n'était pas encore employée, et nous nous rappelons qu'au XVIII^e siècle, on disait couramment, au lieu de ces mots : « bambochades ». *Bonaventure de Bar*, deux articles dans la *Chronique des Arts*, 1905, pp. 335 et 343.

dont l'Académie a été si contente, qu'après avoir pris les voix à l'ordinaire par les fèves, elle a agréé sa présentation et l'a reçu en même temps en qualité d'Académicien, choisissant le plus grand des trois tableaux de réception, et la Compagnie a modéré son présent pécuniaire à 100 francs, et il a prêté serment entre les mains de M. de Boullongne, Premier Peintre du Roy et Directeur. »

Ce même jour, est reçu le sieur Jean-Siméon Chardin; l'Académie, très satisfaite de ses tableaux *Animaux* et *Fruits*, « retiendra deux de ces tableaux, auxquels il mettra des bordures, représentant, l'un un buffet, et l'autre une cuisine, pour son tableau de réception... » (1).

Ce dut être un grand jour pour le tout jeune artiste que celui de cette réception.

Sa signature, haute et large, est un peu tremblante.

Le 31 septembre 1728, l'Académie reçoit Bouteux et Pater. De Bar assiste à la séance et l'Académie ne le reverra plus. Tombe-t-il malade ? Voyage-t-il ?

Son nom ne se retrouve plus qu'au procès-verbal du 3 septembre 1729.

« Aujourd'hui samedi troisième de septembre 1729, l'Académie s'est assemblée à l'ordinaire. Le Secrétaire a lu les Vies de MM. de Saint-André, Guérin, Bonaert, Sarazin le Cadet, Loyr et Borzoni.

« Ensuite il a appris à la Compagnie la mort de Bonaventure De Bar, Peintre dans le talent des fêtes galantes, de Paris, âgé de 29 ans, arrivée le premier de ce mois. » (2).

(1) Procès-verbaux de l'Académie, t. V, p. 47.

(2) Procès-verbaux de l'Académie, t. V, p. 63.

Il n'y a que douze Académiciens présents.

Le *Mercur de France* n'avait pas omis de mentionner la réception de De Bar, en mars 1729 (p. 543). « Dumont, De Bar, Chardin, Pater et le Bouteux qui ont beaucoup de talent pour la peinture ont aussi été reçus dans la même Académie. » — Mais il n'en dit pas un mot de sa disparition.

De Bar, en 1728, habitait chez Monsieur le Marquis de la Faye, rue de Sèvres, devant l'Abbaye au Bois, à l'emplacement du n° 16, anciennement 76, puis 294. Ce la Faye (1) est un type curieux de ces mécènes, alors heureusement assez nombreux, chez lesquels certains artistes avaient le vivre et le couvert. Bien que son marquisat soit tout au moins douteux, il l'arbore avec toute l'assurance que lui donne une grosse fortune acquise dans les spéculations du Système. L'épithète de Mississipien ne lui est pas ménagée par les auteurs des Libelles. Etayant ses prétentions littéraires sur quelques petits vers de sa composition, il se fait élire Académicien. Voltaire, à cette occasion, écrivait ces vers :

Il a réuni le mérite
Et d'Horace et de Pollion,
Tantôt protégeant Apollon
Et tantôt chantant à sa suite.
Il reçut deux présents des dieux
Les plus charmants qu'ils puissent faire,
L'un était le talent de plaire,
L'autre le secret d'être heureux.

Messire Jean François Leriget de la Faye, Conseiller

(1) M. Fromageot a consacré à Leriget de la Faye une étude très détaillée dans le *Bulletin historique du VI^e arrondissement*, numéro de juillet-décembre 1910, p. 235.

du Roy, Secrétaire du Cabinet de Sa Majesté, fut un personnage considérable. Il était fort assidu aux réunions de Madame de Verrue; les mauvaises langues faisaient courir des couplets satiriques, peut-être calomnieux, sur leur intimité (1).

Toujours est-il qu'on trouvera plusieurs tableaux de De Bar à la vente de Madame de Verrue.

Leriget de la Faye fut à l'Académie le successeur de Valincourt, lui-même successeur de Racine. Son élection fut poussée par Houdard de la Motte. Leriget de la Faye, dit le Marquis de la Faye, mourut l'an suivant, le 11 juillet 1731, deux ans après De Bar, son jeune protégé.

Peut-être, et c'est sous toute réserve que nous émettons cette hypothèse, une lointaine communauté d'origine reliait-elle Bonaventure De Bar et son protecteur de la Faye. En effet, une demoiselle Maria de la Faye, fille d'Henri de la Faye, avocat au siège de Bar, ancien maire de cette ville, épousa en 1680 Henri Gabriel de Fleury, écuyer, seigneur de Bouïolle et de Marsan (2).

Si l'on admet que le nom de Bar, que porte Bonaventure, soit une désignation de lieu, comme il arrive souvent, on peut créer un rapprochement.

Cette supposition peut fort bien n'être pas fondée, car il existe en France plusieurs familles de la Faye qui n'eurent entre elles aucune sorte de lien.

L'immeuble qu'habitait le Marquis dépendait de la paroisse de Saint-Sulpice. C'est là que mourut De Bar. En vain, avons-nous cherché son acte de décès.

Le tableau de réception de De Bar, et la façon dont

(1) Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit 6468, folio 221.

(2) D'HOSIER, Registre 5. La Faye, p. 536.

M. de Saint-Gelais, Secrétaire de l'Académie, désigne sa peinture dans le procès-verbal de réception, est un document fort intéressant et qui prouverait, si l'on songeait à le discuter, le fond flamand des peintures de Watteau.

A la suite de d'Argenville (1) et grâce à ce mot : « Foire de campagne » dont Saint-Gelais étiquette l'œuvre de De Bar, plusieurs historiens ont confondu De Bar et Octavien. Les procès-verbaux servent de critérium en la circonstance et détruisent les confusions.

Watteau groupait des personnages mal définissables, semi-rustiques, semi-citadins, selon une fantaisie dont il avait le secret et que cherchèrent en vain ses imitateurs les mieux doués, tels que De Bar.

Ils en arrivaient, le coloris et le métier leur étant transmis des Flamands par Watteau, à reconstituer ainsi des peintures flamandes au point de s'y laisser prendre eux-mêmes, et de se faire traiter de peintres dans le goût de Wouwermans et de Téniers, alors qu'ils ne sont que des pasticheurs du maître de Valenciennes.

Le tableau de De Bar, au Louvre, voisin d'ailleurs de la toile d'Octavien, est pour ainsi dire calqué sur *l'Embarquement*. Au sujet de ce tableau, on lit dans Dacier et Vuaflart : « Son tableau de réception est conservé au Musée du Louvre, sous le titre : *Fête champêtre*. De Bar, imitateur de Watteau, serait, suivant quelques connaisseurs, l'auteur du tableau attribué à Watteau et connu sous le titre : *la Signature du Contrat de la Noce de Village* (n° 292). En rapprochant les deux compositions, on est frappé de certaines analogies; dans le deuxième tableau, on remarque un seigneur, le poing sur la hanche, debout vers la droite, qui assiste à la fête des villageois;

(1) Cf. plus haut, p. 121.

probablement le duc d'Arenberg, déjà représenté en hussard par Gillot dans son tableau *la Baraque de l'Empirique*. On le retrouve dans le tableau du Louvre, peint par De Bar, cette fois dans le costume de colonel ou de général, commandant le camp, tenant son poing sur la hanche; il a presque la même attitude autoritaire. Les femmes, dans les deux compositions, sont coiffées de la même manière : les cheveux relevés et tirés, retenus par un ruban. Une femme, assise au premier plan et vue de dos se retrouve dans les deux compositions. Les grands arbres, dans les deux tableaux ont la même inclinaison; leurs troncs et leurs feuillages, en forme de bouquets, sont identiques. »

Cette toile, qui fait partie de la collection d'Arenberg « doit être attribuée à Bonaventure De Bar et retirée à Watteau » (1).

Les dimensions du tableau de réception de De Bar sont de 0 m. 95 sur 1 m. 30.

A droite, face au spectateur, est une futaie haute; tout le tableau s'illumine progressivement de droite à gauche. De petites maisons apparaissent dans le lointain, des cavaliers portant des dames en croupe, et l'horizon se perd en une clarté diffuse.

De même que dans *l'Embarquement*, il éclaire les ombres trop intenses de la toile, en y situant quelque personnage vêtu de soie miroitante. Mais où l'imitation devient vraiment curieuse, c'est en la façon dont De Bar prend à Watteau ses effets les plus inattendus. Watteau, pour modeler davantage l'ombre des grands arbres, place parmi leurs fûts, une sorte de dieu Terme féminin en

(1) DACIER et VUAFLARD, *Jean de Julienne...*, t. I, pp. 173 et 265, et t. III (catalogue), n° 292, p. 123.

pierre blanche, enguirlandé de roses. De Bar, sur un point symétrique de son ensemble, fait diverger légèrement deux troncs de ses ormes et par cette ouverture dans la masse du feuillage se procure une arrivée de lumière assez mal explicable, mais qui n'est point déplaisante. Par cette sorte de fenêtre s'aperçoivent des personnages conversant. C'est d'ailleurs par eux que De Bar reprend un peu de sa personnalité. Leurs vêtements ne sont plus empruntés à la Comédie italienne, mais aux modes du temps.

Les moindres mouvements, les attitudes les plus courantes sont toujours adaptées au goût de Watteau.

Cette imitation s'obtient par une série d'artifices dont la toile de De Bar pourrait être le catalogue.

Les satellites de Watteau ont établi, une fois pour toutes, quelques principes dans la manière de poser les silhouettes, de traiter les étoffes, de raccourcir les mouvements, et avec ces quelques « ficelles », ils meuvent leur toujours même et délicat guignol. Ils se les transmettent, se les empruntent, et chacun s'assimile ce qu'il peut de la grâce primitive du maître. Puis quand ils ont bien asséché la formule, qu'elle peut se réduire à une définition, ils l'appliquent scrupuleusement.

Ce plagiat méthodique et naïf nous amuse plus qu'il ne nous indigne. Situer les personnages féminins de manière à ne montrer de la physionomie qu'un profil perdu, une joue arrondie, le dessin du menton, incliner la tête, relever les cheveux sur la nuque, voilà pour les figurines qui nous tournent le dos. Présenter la figure le plus souvent en perspective, soit en élevant le visage, soit en l'abaissant, douer ses modèles féminins de joues rondes et un peu poupines, mettre beaucoup d'écart entre les deux yeux,

réduire le nez et rosir le tout, voilà pour les personnages vus de face (1).

L'influence de Rubens s'exerce aussi sur toute une partie du siècle par l'intermédiaire de Watteau.

Pendant toute la première partie du XVIII^e siècle, *l'Embarquement pour Cythère* fut, on doit le redire, l'œuvre-type.

Beaucoup de paysages de cette époque, même réels, sont pris de manière à ménager cette opposition des premiers plans de droite, faiblement éclairés, et des arrière-plans de gauche, baignés d'une sorte de brume laiteuse.

Toutefois, dans sa manière de peindre, De Bar adapte bien mieux qu'Octavien, les procédés de Watteau.

Sa toile est préparée, il peint sur un coloris déjà fondu où l'harmonie se crée d'elle-même.

Il compose avec soin, plaçant le groupe principal — l'éternelle dame à la robe grise chatoyante — à l'endroit dominant, équilibrant ses groupes sans lourdeur. On le sent à son aise et il travaille beaucoup plus sûrement qu'Octavien sur l'enduit roux dont sa toile est couverte.

Il a voulu fondre, comme dans *l'Embarquement*, les détails du lointain, mais il ne peut s'y résigner. Les petits personnages se distinguent fort nettement, si bien que, le coloris aidant, certaines parties de son tableau découpées et isolées pourraient être prises, en effet, pour l'œuvre d'un élève de Cuyou ou de Wouwermans.

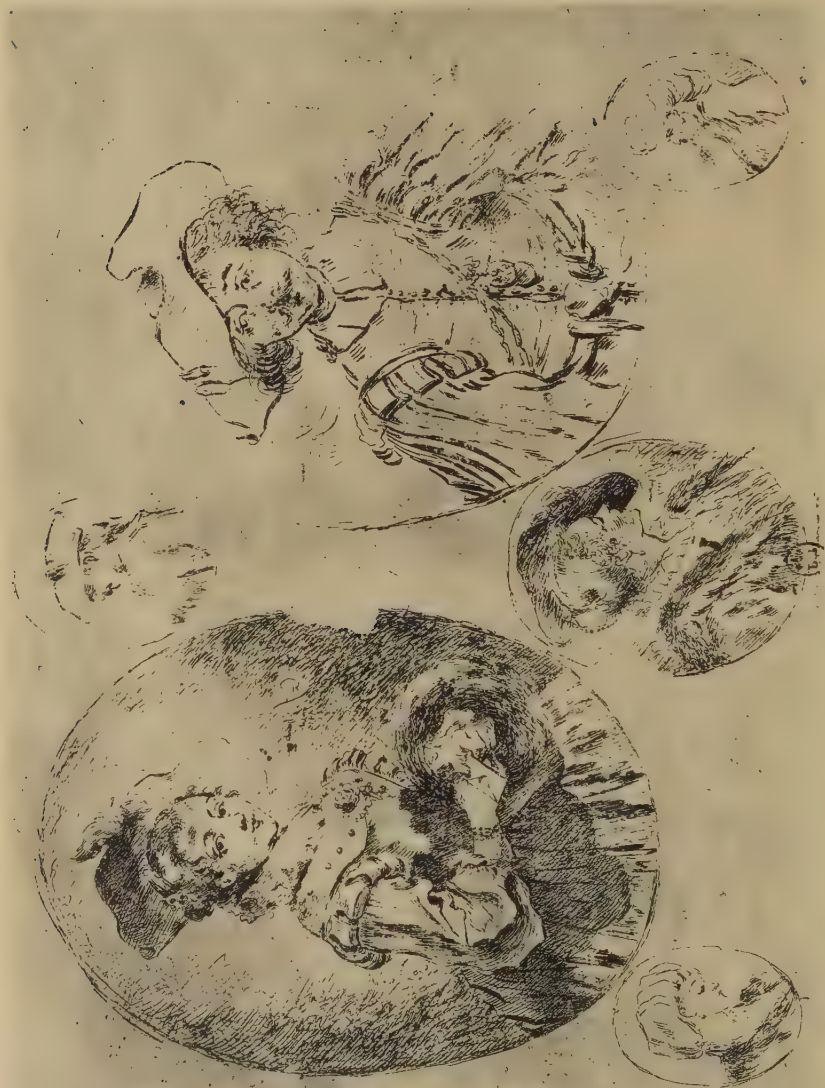
Le sujet, lui-même, y prête et entre la kermesse et la foire de campagne l'espace ne semble pas infranchissable.

(1) Ces traditions se conservèrent jusqu'à la fin du siècle dans une infinité de miniatures et les travaux de second ordre. Voir de Jacques-Charles Bar, aux Estampes, l'original des « Ordres religieux ». Spécialement « La religieuse de Saint-Cassian », ouvrage édité cinquante ans après la mort de Watteau.



BONAVENTURE DE BAR. - Fête champêtre.

(Collection Barington White, à Cannes).



FRANÇOIS-JÉRÔME CHANTEREAU. — Page de croquis.
Gravure.



FRANÇOIS-JÉRÔME CHANTEREAU. - Vue d'un camp.
Gravure.

(Cabinet des Estampes).



FRANÇOIS-JÉRÔME CHANTEREAU. — Fête galante.

(Cabinet des Estampes)

Il se trouve sûrement des œuvres non signées de De Bar dans les musées ou collections de province si nombreux en œuvres du XVIII^e siècle.

De Bar, comme Octavien, fut surtout un conteur, et le minuscule dessin que le Louvre possède de lui est étonnant de vie et de gaieté (1).

Il est au crayon, très fin, très précis; il représente encore une fête rustique, mais cette fois sur la place du village. Les granges, le clocher, les toitures se découpent comme un décor, et c'est, au centre, une petite foule joyeuse où chaque attitude est spirituelle. Ici, c'est un danseur qui fait sauter très haut sa compagne en la soulevant par les bras. Plus loin, un joueur de flûteau mène une ronde. Tous ces détails n'apparaissent qu'à la suite d'un mûr examen. C'est une petite esquisse très jeune, très heureuse, très gaie, plus probante encore en faveur du talent et de l'aisance de De Bar que sa toile de réception, qui, pourtant, est loin d'être sans valeur.

Nous serions tenté d'attribuer à De Bar un autre petit essai du Louvre, catalogué parmi les anonymes au n° 34.768. C'est également une fête villageoise, dans un cadre sensiblement semblable, mais vu sous un autre angle, où se retrouvent des détails presque concordants.

(1) Bonaventure DE BAR, *Fête de village; Groupe de paysans et de paysannes dansant sur une place publique derrière des maisons*. Crayon noir : H. 0,177, L. 0,229, en bas, à gauche, à la plume : De Bar, f. 1730. — Inventaire du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, n° 23688.

L'inventaire Guiffrey-Marcel, n° 195, mentionne que : « Quoique De Bar soit mort en 1729, l'attribution de ce dessin peut être maintenue, l'inscription n'étant pas une signature et le dessin présentant les mêmes caractères que les œuvres authentiques de l'artiste ». A l'inventaire général des dessins, il figure sans indication d'origine.

Seule, une certaine confusion dans les personnages et une moins grande finesse dans le trait de crayon causent notre hésitation.

Dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1860, (tome VII, p. 43), M. Darcel parle d'une exposition qui fut alors organisée à Amiens et où se trouvaient des œuvres de Fragonard, d'Eisen et autres peintres du XVIII^e. Il s'exprime ainsi :

« Nous restituerons à Bonaventure De Bar le *Couronnement d'une Rosière*, charmante et imposante composition que son possesseur, Mme Godefroy de Roisel, à Amiens, attribue tout naturellement à Watteau. Les figures en sont fort spirituellement touchées, avec une certaine galanterie d'attitude que De Bar avait tout naturellement hérité de ses maîtres, mais sans avoir pu s'assimiler leur couleur vive et harmonieuse.

« La sienne se complait aux tons gris perle et tourne au bleu tendre dans les fonds de paysage, tandis que le brun roux accentue les premiers plans. Pour n'être point de Watteau, cette fête a bien son prix. »

On ne peut s'empêcher de se demander si M. Darcel, en attribuant la toile en question à De Bar, ne continue pas à confondre Octavien et De Bar. En effet, on ne pourrait mieux définir la couleur d'Octavien qui se complait « aux tons gris perle et tourne au bleu tendre dans les fonds de paysage ».

De Bar a bien mieux choisi la tonalité chaude et ambrée de Watteau.

Nous avons tenté l'impossible pour retrouver ce tableau. Nous avons suivi sa piste entre les mains de quelques possesseurs successifs, mais il nous fallut, à notre grand regret, renoncer à savoir ce qu'il devint.

Le Musée de Rennes possède une série de dessins à la mine de plomb, par Bonaventure de Bar. Ce sont :

Un homme appuyé sur un bâton.

Une femme vue de dos.

Un homme vu de face.

Quatre croquis divers à la mine.

Une étude d'homme.

Ces dessins proviennent de la collection qu'un amateur, le marquis de Robien, magistrat, avait formée. Il les aurait achetés à la vente du cabinet Crozat, ainsi que plusieurs morceaux (1).

En 1778 et 1779 des ouvrages de De Bar sont signalés en des ventes publiques. Nous savons à peu près ce qu'étaient ces peintures d'après ce qu'en dit Le Brun, l'expert, dans le Catalogue des tableaux provenant de M. Gros, peintre. (Il s'agit ici du père de celui qui allait jouer un si grand rôle dans la peinture de l'époque impériale, et devenir le baron Gros.)

« De Bar : deux jolis pendants; dans l'un on voit une femme qui danse au son d'une musette. Deux femmes et un homme assis la regardent. Dans le lointain, on aperçoit deux autres figures en pan coupé; sur la droite et derrière le groupe principal est un piédestal sur lequel est un lion masqué par des masses d'arbres.

« L'autre offre une dame, vêtue d'une jupe de satin blanc et d'un mantelet rouge, les yeux attachés (*sic*) sur un jeune garçon qui apporte des rafraîchissements. Derrière elle est un jeune homme appuyé sur une chaise. Sur le second plan et dans le coin à droite du tableau sont un homme et une femme. Derrière le groupe principal et

(1) Voir appendice.

sur le piédestal est une statue de Vénus, couchée, semi-cachée par une masse d'arbres.

« Les deux tableaux d'une touche fine et légère sont aussi estimables que deux Pater. H. 0,17 pouces ; L. 0,10 pouces. Bois. »

Cette appréciation rapprochant De Bar et Pater, deux copistes, est caractéristique.

Moreau le Jeune, qui assista à la vente, laissa, en marge du catalogue qu'il avait entre les mains et que M. Dacier reproduisit en fac-simile, les deux tableaux de De Bar. Est-ce le prestige du crayon de Moreau ? Ils semblent exquis de souplesse et de grâce.

Nous pouvons également nous faire une idée d'un troisième tableau, d'après le *Catalogue d'une belle collection de tableaux originaux des trois écoles*.

De Bar : « L'intérieur d'un jardin pittoresque, sur le devant duquel on voit un jeune homme qui court au devant d'une demoiselle qui s'est laissé tomber. Plus loin sont un jeune homme et une femme, assis près d'une fontaine au bas de laquelle s'offrent des cygnes. Le lointain est terminé par un petit bois où l'on découvre deux cygnes. H. 0,24 pouces ; L. 0,18 pouces. Toile. »

Le garde des titres de la Bibliothèque du Roy, l'abbé Gevigney, avait formé une fort belle collection qui contenait, dit l'inventaire, plusieurs tableaux de Watteau et de Claude Gillot. La vente eut lieu en 1779. On y voit par De Bar :

« Un sujet de cinq figures du caractère de la science italienne — ceci est très particulier — artistement peint dans le genre de Watteau. H. 0,6 pouces ; L. 0,4. Toile. »

Depuis, à des dates très diverses dont quelques-unes

sont proches, des tableaux et dessins de De Bar furent mis au jour en des ventes publiques.

En 1867, un *Repos de Moissonneurs* (70-90 cm), par Bonaventure De Bar, se vit à la vente de Madame Vve Boitelle et fut acquis pour la somme de 1.170 francs (1).

Le 12 février 1892, à la vente de la Vicomtesse de Rémond (2), le Marquis de Berthelmy acquit, pour une somme assez élevée, un tableau qui, selon toute vraisemblance est de De Bar. Voici la description qu'en donne le catalogue :

« Une nombreuse société est réunie dans un parc; sur la droite plusieurs jeunes femmes assises et vêtues d'élégantes robes de soie aux couleurs brillantes, rose, gris perle, bleu, causent avec des gentilshommes en regardant des danseurs qui se donnent la main, dansant au son d'une vielle dont joue un ménétrier monté sur un tonneau. A gauche, un seigneur donne le bras à une jeune dame. Près d'eux, un groupe de quatre fillettes jouant, l'une occupée à faire un château de cartes. Dans l'angle, à droite, des escabeaux contre lesquels est appuyée une basse de viole.

« Charmante et spirituelle composition d'une remarquable fraîcheur de coloris. Toile de 53 cm sur 80 cm. »

Un dessin à la sanguine, de De Bar (27 cm sur 16 cm), fut adjugé à la dispersion de la Collection de Bailliencourt, à Saint-Omer, les 16 et 17 décembre 1893, au prix de 40 francs. Il représentait « une jeune femme assise tenant un cahier sur ses genoux » (3).

(1) MIREUR, *Dictionnaire des Ventes d'Art*. Paris, 1901, t. I, p. 106.

(2) Voir l'article déjà cité de M. Antony Valabrègue, *Chronique des Arts*, 23 décembre 1905.

(3) MIREUR, *Dictionnaire des Ventes d'Art*. Paris, 1901, t. I, p. 106.

A New-York, en 1906, à la vente Ehrlich, une *Fête champêtre*, de De Bar, se vendit 700 francs.

Le samedi 18 mai 1907 s'acheva la vente Ch. Sedelmeyer, à Paris, conduite par M. Paul Chevallier, le commissaire-priseur aujourd'hui défunt. Au n° 170 du catalogue figurait une *Noce champêtre*, de Bonaventure De Bar. Elle fut achetée et expédiée en Amérique par M. Fishoff. La dimension de cette toile était de H. 0,73 sur L. 0,91.

Sous un dais formé d'une draperie soutenue par des arbres vont les époux; à gauche et à droite, maisonnette, bois, charrette. Par les détails et l'ensemble de la composition cette œuvre rappelait de très près la *Signature du Contrat* de Watteau, gravée par Cardon.

Une autre vente, du 2 juin 1909, voit passer *Une Fête champêtre*, de De Bar, adjugée 1.700 francs.

Le mardi 23 mai 1911, passait en vente à l'Hôtel Drouot une collection de tableaux anciens (M. Henri Baudoin, commissaire-priseur; MM. Mannheim et Féral, experts). Elle comportait, au n° 15, une *Fête champêtre*, par De Bar, dont le catalogue donne la description suivante:

« Une foule de personnages sont réunis sur la place d'un village. Au pied d'un arbre, des musiciens, un joueur de cornemuse, monté sur un tonneau, font danser les villageois. A gauche, devant une auberge, on boit et on chante. Vers le fond, des constructions rustiques limitent l'horizon, laissant voir les sommets de hautes collines. Toile, H. 80 cm; L. 1 m 02 cm. »

L'œuvre fut acquise par Mme de Batbedat.

Le vendredi 19 décembre 1913, passait en vente à l'Hôtel Drouot une collection de tableaux anciens (M. Henri Baudoin, commissaire-priseur, MM. Mannheim et Féral,

experts) qui comportait, au n° 3, une *Réunion dans un parc* par Bonaventure de Bar, dont le catalogue donne cette description :

« Une élégante compagnie est réunie à gauche, autour d'une table, à la fin d'un repas servi dans un parc. Des gentilshommes en costume de la Comédie italienne sont occupés à de galants entretiens, tandis qu'à droite un couple danse. Toile. H. 52 cm; L. 46 cm. »

Et au n° 4, une *Partie de cartes*, par Bonaventure de Bar : « Dans un salon orné de boiseries et de pilastres de stuc, les joueurs sont assis autour d'une table couverte d'un tapis d'Orient, devant une haute fenêtre. Une jeune femme, en robe blanche ouverte sur un jupon bleu, amuse un chat en laissant traîner sur le parquet une balle au bout d'un ruban rose. Toile. H. 52 cm; L. 46 cm. »

De Bar, nous l'avons dit, semble avoir obtenu une certaine notoriété. Le prix assez élevé qu'atteignent ses œuvres dans les ventes prouve qu'on faisait cas de sa peinture. A cet égard, et parmi les plus anciennes ventes où nous le voyons figurer, celle de Mme de Verrue, qui commence le 27 mars 1737, et est reprise le 9 avril, est assez probante (1).

« Sixième vacation

« Desbarres

n° 39 « un tableau de moyenne grandeur peint dans la
« manière de Pater ou Lancret, 201 livres.

(1) Ch. LE BLANC, *Le trésor de la Curiosité*, 2 vol. Paris, 1851-1858, in-8, t. I, pp. 4 et 15.

- « Huitième vacation
n° 55 « Desbarres
« Deux petits tableaux dans le goût de Watteau,
« 200 livres 5 s.
n° 57 « Desbarres
« Un tableau représentant une fille de village.
« 166 livres 5.

La savante Mme de Verrue, la délicate Dame de Volupté, comme elle s'est surnommée elle-même en sa propre épitaphe, avait su composer une fort belle collection et n'y eût point donné asile à un peintre non consacré par la mode.

Dix ans après la mort de De Bar, on grave encore d'après ses toiles et l'on trouve dans *le Mercure* du mois d'octobre 1740, la mention suivante :

« Estampe nouvelle allégorique en large, gravée par Monsieur Laurent, d'après Monsieur De Bar.

« Elle se vend chez Monsieur Blanzv, rue Sainte-Marguerite Faux Bourg Saint-Germain, à l'hostel des romains. »

On lit ces vers en bas :

LA VERTU

Avec raison je vous estime,
Artisans et vous laboureurs
Dont le gain n'est que légitime,
Malgré votre rang peu sublime
L'Etat fleurit par vos labeurs.

LA RICHESSE

Dans le monde que d'artifice !
Sous le masque de la justice
Celui-ci paraît en public;
Mais en secret son avarice
Lui fait faire un lâche trafic.

Ces vers de mirliton ne nous renseignent aucunement sur ce que représentaient les toiles, sauf en ce qui concerne la première strophe.

Les œuvres de De Bar passèrent sans doute dans d'autres ventes, signalées peut-être aux livrets. Nous ne prétendons pas qu'aucun ne nous ait échappé. Ou bien simplement énumérées, comme le fait Mariette en son Catalogue de la vente Crozat quand il note : « à peu près 500 dessins de divers maîtres dont on ignore le nom. »

Il est un point où Bonaventure de Bar fit plus qu'imiter Watteau; il le copia.

On a vu que Mme de Verrue s'était composé une assez jolie collection.

On sait que Leriget de la Faye entretenait d'assez intimes relations avec la belle dame de Volupté, et qu'il avait possédé, en 1729, un fort joli Watteau, intitulé *la Mariée de Village*; que cette *Mariée de Village* se retrouva, en 1735, chez Mme de Verrue qui dut en disposer de son vivant, car *la Mariée de Village* ne figure plus dans la vente après décès de Mme de Verrue.

Par ailleurs, les registres de l'Académie nous ont appris que Bonaventure de Bar logeait chez M. Leriget de la Faye, protecteur de Mme de Verrue.

Un des Watteau que le Comte de Rothenburg acquerra en France, en 1744, pour Frédéric II, sera précisément *la Mariée de Village*, par Watteau, ce tableau qui avait fait partie du cabinet de Mme de Verrue et dont il existe une gravure par Nicolas Cochin. Cette *Mariée de Village* acquise donc par de Rothenbourg pour Frédéric II est celle de Sans-Souci.

Or un marchand de tableaux parisien — qui se double d'un amateur avisé — découvrit, il y a quelques années,

dans le sud-ouest, chez des descendants de Leriget de la Faye, un tableau ressemblant à *la Mariée de Village* de Sans-Souci, avec cependant quelques menues variantes.

Et il se trouve qu'en examinant de près la gravure de Nicolas Cochin, on s'aperçoit que celle-ci fut exécutée non pas d'après le tableau de Sans-Souci, *mais d'après le tableau demeuré en France.*

La tentation était grande pour celui qui découvrait cette seconde *Mariée de Village*, de tenir celle-ci pour l'authentique, au détriment de *la Mariée* de Sans-Souci reléguée au rang de copie exécutée, dans l'entourage de Mme de Verrue et de Leriget de La Faye, par Bonaventure De Bar qu'on avait constamment sous la main, puisqu'il était leur protégé, leur commensal (1).

Or nous n'avons vu en original ni *la Mariée* de Sans-Souci, ni celle de Paris, mais à considérer seulement les excellentes photographies qui nous ont été fort obligeamment communiquées par le détenteur de *la Mariée* de Paris, il nous est impossible d'admettre que, des deux, *la Mariée* de Watteau soit celle de Paris. Faudrait-il alors accepter l'hypothèse que la gravure de Cochin eût été faite sur une copie et non pas sur un original? Nous nous résoudrions au besoin à envisager cette solution. On était dans un temps où le thème et ses détails importaient presque autant que la facture, et une copie, en débrouillant les traits un peu trop fondus dans l'original, pouvait fort bien être un support plus utile au graveur que l'original lui-même, du moment qu'elle en respectait l'ensemble et

(1) ALVIN-BEAUMONT, « Le Pedigree », *Erreurs et vérités en Art. Watteau. La Mariée de village*. Etude montrant que le tableau de Sans-Souci, à Berlin, n'est pas du maître. Chez l'auteur, 197, boulevard Saint-Germain.

la disposition des personnages. Et puis, enfin, malgré tous les arguments dont l'heureux détenteur de *la Mariée* de Paris fait un faisceau si plein d'art et si bien lié, des considérations, contre lesquelles en dernière analyse rien ne prévaut à nos yeux, emportent notre jugement : ce sont la facture, la distinction, en un mot la poésie de *la Mariée* de Sans-Souci qui prend le pas, sans effort, sur cette assemblée de marionnettes élégantes, certes, mais sèches et grêles qui composent *la Mariée* de Paris; ce sont ces mystérieuses zones lumineuses qui font, dans le tableau de Sans-Souci, que de certains groupes de jeunes filles semble émaner une lueur qui allume les plis des soies, dans l'ombre voisine où se meuvent, si calmes, si nobles, si souples, ces figures à peine devinées mais d'une distinction suprême, d'une grâce infinie. Il est, au centre de la composition de Sans-Souci, deux jeunes-filles-enfants, toute blanches, assises sur un tertre. Le maître de Valenciennes les baigne d'une lumière quasi surnaturelle, comme si elles eussent été deux apparitions, deux idoles. Quelle science et quelle poésie, en comparaison de cette lumière blafarde où les gentils personnages de *la Mariée* de Paris vivent sans secret. Tout, dans les feuillages, les fabriques, les lointains, prend une allure, dans *la Mariée* de Sans-Souci, une allure dont *la Mariée* de Paris reste bien éloignée à notre sens.

La Mariée de Paris demeure à nos yeux un document bien intéressant; car ce qu'elle a de linéaire et d'anecdotique nous permet, bien que ne la connaissant que par photographie, de retrouver en elle l'attitude et le ton que Bonaventure De Bar donne à ses figurines dans son morceau de réception du Louvre.

Que Leriget de La Faye, possesseur de *la Mariée*, par Watteau, ait fait faire, soit chez lui, soit chez Mme de Verrue, une copie de ce beau tableau par son protégé

Bonaventure De Bar, voilà qui nous semble très plausible. Qu'environ deux cents ans après on trouve, chez un descendant de Leriget de La Faye, cette copie, voilà qui ne nous apparaît pas comme inadmissible. Et d'ailleurs, cette copie, si loin, selon nous, du sentiment profond de Watteau, serait encore un ouvrage de peinture assez honorable en soi pour que nous le revendiquions afin de le mettre à l'actif de notre modeste héros.

M. Dru possède un tableau très intéressant de De Bar, un des plus jolis qu'il nous fût donné d'admirer au cours de notre enquête rétrospective sur le protégé du marquis de La Faye. Malgré ce qu'on pourrait appeler la superstition des noms, cette toile nous apparaît comme un très bon De Bar, supérieur à quelque médiocre Pater.

Dans une sorte de cour de ferme, qu'enclôt un mur en ruine où s'ouvre une porte en arcade et qui rappelle beaucoup l'architecture du dessin du Louvre, une compagnie paysanne boit et se divertit. C'est très proche de Watteau, et plus encore peut-être des maîtres de Watteau : les maîtres flamands. La grâce des silhouettes est charmante. Il y a beaucoup de variété dans les personnages de buveurs, de joueurs et d'amants. La teinte en est fort agréable, le bleu gris des fonds s'harmonise avec le vieux rose des vêtements d'une manière très savante. On pourrait voir dans quelques-unes de ces silhouettes des portraits, comme c'est incontestablement le cas pour le personnage assis au premier plan à gauche, la main sur la canne haute, dans *la Fête champêtre*, du Louvre.

Un autre De Bar, rappelant encore plus le dessin du Louvre, passa en vente publique en mai 1911. Ce tableau très vivant, très grouillant, si l'on peut dire, contient un fond de maisonnettes à toits pointus qui s'étagent, se superposent et font beaucoup penser à cette sorte de pierre

de touche qu'est, en fait d'attribution à De Bar, son dessin du Louvre.

C'est encore en nous référant à ce dessin, que nous serions très tenté d'attribuer à Bonaventure De Bar un tableau, proche du précédent, qui passa sous le n° 27, à l'Hôtel Drouot, dans une « vente de tableaux anciens et modernes, appartenant à divers amateurs », dispersés le 19 décembre 1930. Nous avons cherché, mais en vain, à savoir quel en est actuellement le détenteur. Le tableau est à peu près construit sur le même plan que celui de M. Dru. Dans le couple assis par terre, au premier plan, à gauche, on trouve des silhouettes analogues à celles qu'on voit dans la *Fête champêtre*, son tableau de réception. Pourtant la facture est assez maigre, les mains sont petites, en comparaison des larges mains à la flamande de la *Fête champêtre*. Nous admettrions volontiers qu'on soit là en présence d'un De Bar plus commercial et moins soigné, mais encore très alerte et fort habilement composé.

La Collection Gonzallez-Moreno contient, provenant de la vente Gutierrez de Estrada (vente où nous avons déjà cité le passage d'un Octavien) un petit tableau attribué à De Bar, d'ensemble un peu sombre. C'est une *Danse champêtre* et le personnage principal particulièrement jeune, en robe à paniers blanche, striée de bleu, est tellement dans la manière de De Bar, qu'il serait vraiment difficile de ne pas y voir une œuvre de sa main.

Enfin, M. Surmont acquit, il y a quelques années, une petite toile charmante qui était restée pendant de longs lustres oubliée... dans une cheminée!

Heureusement cette cheminée avait perdu l'habitude du feu. Le De Bar de M. Surmont est dans un état parfait de conservation; seule une très légère tache provenant d'un choc ou d'une tentative maladroite de nettoyage, en

pourrait altérer un détail sans détruire le charme de l'ensemble. C'est encore une réunion champêtre. Les promeneurs s'arrêtent. Quelques-uns viennent de descendre de cheval et là nous trouvons une surprise fort rare dans la peinture de ce genre et de cette époque.

En général, dans ces œuvres où la préoccupation décorative domine, les animaux, particulièrement les chevaux, sont traités sans grand souci de l'exactitude réaliste, qui justifie peut-être l'évocation de Wouwermans. Or, là, parmi les montures encore sellées, nous voyons un poney placé de profil que, visiblement, le peintre étudia, voulut rendre dans son attitude et dans sa physionomie si l'on peut dire — et nous croyons que l'on peut dire.

Ce soin de traduire ce poney, au lieu de s'en servir uniquement comme d'un accessoire inerte et utile à l'équilibre de la composition, est assez curieux et valait d'être signalé.

D'après ces quelques éléments, nous pouvons nous faire une idée suffisante de ce que fut l'art de De Bar, plus spontané et bien plus adroit aussi que celui d'Octavien, en un mot, plus parisien (1).

Nous devons déplorer cette mort si prématurée qui ne permit pas à cet agréable artiste de donner toute sa mesure et qui, moins hâtive à détruire, nous eût laissé un peintre dont les premières œuvres promettaient un talent dont il nous semble qu'on aurait pu attendre tout au moins autant que de Lancret.

(1) Bonaventure de Bar n'a pas gravé: c'est probablement par une confusion bien explicable que dans leur précieux ouvrage sur *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau*, MM. Dacier et Vuaflart le signalent comme l'auteur d'un *Epithalame pour le mariage de Louis XV*, planche in-8 en largeur, qui est en réalité l'œuvre du graveur Jacques-Charles Bar.

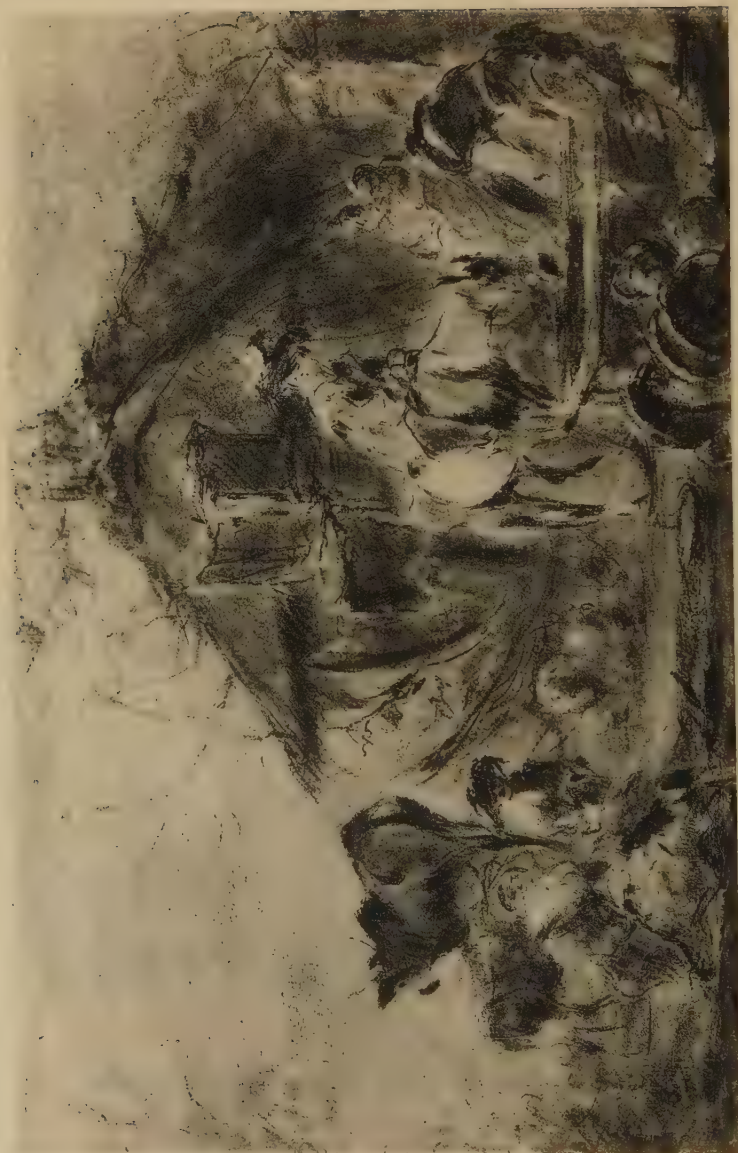
FRANÇOIS-JÉROME CHANTEREAU



FRANÇOIS-JÉROME CHANTEREAU. — Le Retour de la chasse.

Dessin rehaussé.

(Cabinet des dessins du Louvre).



FRANÇOIS-JÉRÔME CHANTEREAU. — Scène rustique.

Dessin rehaussé.

(Cabinet des dessins du Louvre).



FRANÇOIS-JÉROME CHANTEREAU. — Etude de chemineaux.

Dessin rebaussé de sépia.

(Cabinet des dessins du Louvre).



FRANÇOIS-JÉRÔME CHANTEREAU. — Halte d'armée.

Dessin

Avec Chantereau nous atteignons une période où les artistes secondaires se trouvent subir plusieurs influences diverses : chez lui, comme chez Philippe Mercier, se combinent celles de Watteau et de Chardin.

Le réalisme, dont se soucièrent fort peu De Bar et Octavien, se fait jour; d'ailleurs les renseignements que nous avons pu recueillir sur Chantereau semblent avoir trait aux vingt dernières années de sa vie, de 1740 environ, à 1757, date de sa mort.

S'il faut en croire le *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, il y eut deux Chantereau : G.-F. Chantereau et F.-J. Chantereau (François-Jérôme) celui qui nous occupe (1).

Les registres de la chapelle de Suède, de 1695 à 1701, qui se trouvaient encore en 1855 aux Archives de l'Hôtel de Ville de Paris, renfermaient des actes d'état civil relatifs, pour la plupart, à des artistes d'origine française résidant à Stockholm.

On y trouvait, parmi les noms de Jacquin, René Chauveau, Jean de La Scie, Claude Henrion, Louis de La Porte, Jacques Fouquet, Jean-François Cousinet, celui de « Chantereau, probablement peintre », à la date du 20 septembre 1700 (2).

(1) Ch. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1854-1858 (4 vol.). On lit au t. I, p. 628 : « Chanterau (G.-F.). Peintre et graveur à l'eau-forte; travaillant à Paris au commencement du XVIII^e siècle. » — « Chanterau (J.). Peintre et graveur à l'eau-forte; travaillant à Paris au milieu du XVIII^e siècle. »

(2) Cf. DUSSIEUX, *Les artistes français à l'étranger*. Paris, 1876, p. 590.

M. Lespinasse, magistrat à Saint-Gaudens, est assurément l'homme de France qui connaît le mieux la Suède historique. D'après la lettre qu'il a bien voulu nous répondre, à ce sujet, il ressort que J. Chantereau, l'imitateur de Watteau, n'est certainement pas le « Chantereau, probablement peintre », qui se trouve mentionné à la chapelle de Suède; ce dernier n'était qu'un pauvre peintre en bâtiments qui a doré des moulures et des plinthes et n'a guère fait que des besognes les plus secondaires.

F.-J. Chantereau semble être né à Paris, vers 1710. Prosper de Baudicour qui décrit une de ses estampes, nous dit : « Aucun biographe ne parle de ce maître qui, à en juger par l'eau-forte que nous allons décrire, avait cependant un véritable talent; elle est tout à fait dans la manière de Watteau et de Pater, ce qui nous fait présumer qu'il pourrait bien avoir été élève de ces maîtres. » (2)

Il ne nous reste que deux tableaux officiellement connus de Chantereau. Par contre, les dessins que nous possédons sont assez nombreux pour nous donner une idée de son talent. Chantereau ne fut pas un peintre négligeable. Le peu qui nous parvint fait vivement regretter la perte du reste de son œuvre, et nous ne partageons nullement le mépris dont l'accable, comme nous le verrons, certain annotateur anonyme, de Mariette.

Les renseignements datés que nous avons sur son compte sont extrêmement rares, et un des premiers qu'on trouve rapproche son nom de celui de Poitreau, qui devait l'assister dans une circonstance éminemment tragique et

(1) P. DE BAUDICOUR, *Le peintre-graveur français continué* (ou *Catalogue raisonné des Estampes du XVIII^e siècle*). Ouvrage faisant suite au *Peintre-graveur français*, de R. DUMESNIL (2 vol. Paris, 1859), t. I, pp. 12, 13.

qu'on verra plus loin (1). Il faut citer d'abord un article du *Mercure de France* de mai 1741, sous le titre de : « Estampes nouvelles ».

Mention des Estampes nouvelles

« Le public qui a toujours reçu avec applaudissement les ouvrages du sieur Philippe le Bas, graveur du Roy, nous saura sans doute bon gré de lui annoncer une nouvelle estampe qu'il vient de graver d'après un petit tableau en large du sieur Chantereau, un peu moins grand que l'estampe.

« Elle est rendue avec toute l'intelligence et la précision possible, et ce n'est point être trop prévenu de regarder tout ce qui sortira à l'avenir du burin de ce graveur comme en possession de plaire à toutes les personnes de goût. »

« Le morceau que nous annonçons ici représente une petite ville d'Allemagne, à l'entrée de laquelle se fait, par ordre, une distribution de grains et de fourrages secs pour les troupes de la maison du Roy.

« Le lointain y est observé d'une façon agréable, les fabriques en sont singulières et annoncent un pays bien différent du nôtre.

« Les armoiries du Souverain paraissent sur la grande porte de la ville, avec l'épée et la crosse en sautoir qui

(1) Nous savons qu'en 1741, un nommé Chantereau travaillait ainsi qu'Etienne Poitreau, pour le roi de Danemark (*Nouvelles archives de l'Art français*, 2^e série, t. IV (1883), p. 394.

En 1751, il est cité, comme expert, avec titre de : adjoint professeur de l'Académie de Saint-Luc (avec les prénoms Jérôme-François) (d^o, t. V, p. 142).

passent par derrière (comme il n'en manque pas d'exemples sous l'empire).

« Enfin le sujet est disposé d'une manière nouvelle et extrêmement variée avec un grand nombre de figures qui paraissent toutes concourir à l'action principale.

« Il y a grande apparence que cette estampe et son pendant, auquel on travaille, augmenteront encore la réputation du graveur.

« Cette estampe est dédiée à Monsieur le Duc de Villeroy, Capitaine de la plus ancienne compagnie française des gardes du corps du Roy. On la trouvera chez le sieur Le Bas, de même que ses autres ouvrages, rue de la Harpe, vis-à-vis la rue percée chès un Fayencier. »

Le sujet, on le voit, est déjà tout autre que ceux rencontrés jusqu'ici.

Nous entrons dans le genre descriptif, comme le traduit fort bien l'explication un peu naïve du *Mercur*. Huit ans après, la gazette cite encore Chantereau, dans une sorte d'article réclame en faveur de Philippe Le Bas.

Mercur de France, Décembre 1749

« Catalogue des estampes gravées d'après les tableaux des plus grands maîtres, tirés des cabinets des rois de France, de Pologne, de Danemark, de Monsieur le Prince de Carrignan, de Monsieur le Duc de Valentinois, de la Comtesse de Verrue, de Monsieur le Marquis de La Faye, etc., etc., des collections Avèd, le Noir, etc. Par le sieur Jacques Philippe Le Bas, graveur du cabinet du Roy et de son Académie Royale. Il demeure à Paris, au bas de la rue de la Harpe, dans la porte on trouvera des estampes énoncées ci-après et des plus belles épreuves et il est le seul possesseur des dites planches. »

On voit dans l'énumération, p. 166 :

« Monsieur Chantereau, peintre français :

Vue d'un camp..... 18 sols.

Distribution du fourrage à sec. 18 sols.

Nous en avons déjà vu la description.

Le dictionnaire de Heinecker cite, outre ces deux gravures de Le Bas, *la Savoyarde réveillée*, par Godinot, et *la Famille d'accord*, gravé chez Duret (1).

Chantereau fut graveur et graveur plein de verve.

Le Cabinet des Estampes conserve quatre épreuves d'essai (2).

Portalis et Béraldi, dans leur catalogue des graveurs du XVIII^e siècle, ne citent pas Chantereau (3). Les épreuves de la Bibliothèque Nationale ne sont que des essais d'un peintre qui s'amuse à l'eau-forte. Et ces amusements ont beaucoup d'esprit, avec parfois (c'est à la première de ces estampes que nous pensons ici) un accent assez tragique.

La première est une vue prise dans la partie avancée d'un camp devant une ville assiégée; elle pourrait bien être une étude pour cette vue d'un camp gravée par Philippe Le Bas et dont parle le *Mercur de France* de mai 1741. Ici, ce n'est plus Watteau peintre des fêtes galantes, mais Watteau peintre des sujets militaires qui est en cause. Sur un petit mamelon, un cavalier se dresse de profil, dans une attitude si vraie, qu'on serait tenté

(1) HEINECKER, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*. Leipzig, 1790, t. IV, p. 31.

(2) Cabinet des Estampes AAI, supplément relié.

(3) PORTALIS et BÉRALDI. *Les graveurs du XVIII^e siècle*. Paris, 1880-82, 6 vol. in-8°.

d'affirmer que le dessinateur a vu de ses yeux la scène qu'il représente; bien mieux, qu'il a mené lui-même, longtemps, la vie des camps.

La manière dont ce cavalier à tricornes et à longue redingote est assis dans sa selle, entre ses hauts arçons et son troussequin surchargé, la manière dont il pèse de tout son poids, lui et son lourd mousquet à crosse de forme « pied-de-vache », pendu très bas en bandoulière, sur les reins puissants d'un cheval mecklembourgeois à l'encolure enroulée, à la tête petite et fringante, qui couche ses naseaux, est d'une intense vérité d'impression. La croupe du cheval, énorme, s'appointe vers le jarret, et se termine sur de minuscules paturons. Un peu plus loin que ce soldat deux autres cavaliers, dont un porte-fanion, redescendent le mamelon et s'enfoncent vers le fond où l'on devine, tout au loin, les bastions, les édifices de la ville assiégée et tout un remue-ménage obsidional où se distingue un tambour courant avec sa caisse sur le dos. Le corps des cavaliers suit le balancement des grosses croupes dont on n'aperçoit plus que le sommet. Au premier plan est un cheval tué avec son cavalier, un cavalier en armure, cette fois, une sorte de Don Quichotte à la Coypel, dont le casque rond, comme ceux dont Salvator Rosa aime à coiffer ses guerriers, a roulé à quelques pas. En comparaison de ce cadavre cerclé de métal, dont les airs de pantin cassé ne parviennent pas à faire frissonner, le cadavre luisant du cheval désanglé est d'une réalité assez apeurante. Sûrement l'artiste a vu des chevaux tués, car on n'invente pas cette forme enflée si épaisse aux hanches et aux flancs, si étroite aux épaules, et qui, vers le bout du chanfrein, se termine en pointe aiguë, ce contour étrange qui fait que de loin, vu de dos, un cheval abattu semble un gros point d'exclamation couché contre la terre.

Pour nous et je crois pour tous ceux qui, comme nous, ont servi longtemps en campagne, le doute n'est pas possible; François-Jérôme Chantereau a été soldat. Il suffit de voir le ton du petit cuivre dont nous parlons ici pour en demeurer quasiment certain : Chantereau a été soldat. Il a été soldat, comme furent soldats Charles et Jean-Joseph Parrocel et, comme presque tous les Parrocel, il fut un bretteur. Nous le verrons en rapport, précisément dans une circonstance sanglante, avec Charles Parrocel, qu'il avait dû connaître dans les camps. Il fréquentait les maîtres d'armes; et, dans telle de ses gravures nous verrons tel profil de soldat en tricorne, tracé avec une merveilleuse familiarité du sujet.

Quant à la technique, elle est d'une aisance qui nous enchante. L'artiste semble avoir tenu sa pointe verticale, égratignant sa planche avec sa pointe, comme, au temps de Daniel Vierge, un reporter de guerre fera son bloc-notes avec un crayon dur. Il n'y a trace d'aucun pédantisme, ni dans la main ni dans la pensée. Seulement, nous persistons à croire que si Watteau n'avait pas fait sa *Halte d'armée*, Lancret n'aurait pas osé interpréter avec une liberté si vive, et avec un réalisme si fringant, l'aspect de ces soldats à tricorne, et Chantereau n'aurait pas gravé de petit cuivre si alerte.

La deuxième estampe nous montre un paysage champêtre qui est bien sans doute l'esquisse d'un tableau.

On y voit au fond des arbres, des toitures villageoises et, tout à fait en avant, un cheval à l'abreuvoir. Ce cheval à l'abreuvoir se retrouve dans un très vivant dessin de Chantereau, parmi des cartons du Louvre, auquel nous reviendrons tout à l'heure.

Ainsi que la première estampe, celle-ci n'est pas signée.

Chantereau accentue spirituellement les détails, ceux

des doigts, par exemple, les déforme presque, et leur donne beaucoup de vie.

De plus, certaines parties de la planche ne sont pas venues au tirage. Il a complété lui-même l'épreuve au crayon noir. Là encore, Chantereau griffonne avec une grâce alerte des silhouettes militaires allongées, à la démarche onduleuse de mimes chorégraphes, coiffés de tricornes aux pointes acérées.

Peut-être postérieure aux deux autres est la troisième épreuve, le troisième original, pourrait-on dire, de cette série. Entre celle-ci et les précédentes, Chantereau aurait-il pris des leçons de gravure ? On y voit des traits en courbe qui trahissent une certaine habitude du burin ; et aussi des tentatives de pointillage.

Or, et c'est là le point capital, nous sommes par elle en présence d'une étude manifestement inspirée de Watteau et spécialement de *l'Embarquement*.

Presque seul de tous ces imitateurs, Chantereau trouve moyen de donner à sa composition cet air de sérénité un peu lasse et souriante, cette atmosphère Watteau que les autres peintres de ce temps s'efforcèrent de retrouver.

C'est un ovale de 172 millimètres sur 246, dont la partie la plus large suit l'horizontale. Baudicour l'intitule *l'Île de Cythère* et le décrit en sens inverse ; il le dit « tout à fait dans la manière de Watteau et de Pater » (1). Le Blanc le nomme *Fête vénitienne* (2).

A gauche, une barque tendue d'un velum. Des amours

(1) P. DE BAUDICOUR, *op. cit.*, t. I, p. 12.

(2) Ch. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1854-55 (4 vol.). Tome I^{er}, p. 628 (n° 2). Il cite en outre : n° 1, *Le champ de bataille* (150-208 mm.) avec « J. Chantereau f. », dans l'angle inférieur gauche, et n° 3, *Divertissement par eau et par terre*.

voltigent au-dessus. Deux personnages, un homme et une femme. L'homme tend un mollet rond qui se termine par un pied pointu comme une aiguille; il joue de la vielle et danse devant un petit tertre surmonté d'une statue de l'Amour, auprès duquel sont des personnages pour ainsi dire copiés de Watteau, présentés en profil perdu, le col penché. Au dernier plan, à droite, des ombres s'éloignent. L'une d'elle est la réplique exacte, sauf l'exagération du déhanchement dans la marche, d'un des personnages de *l'Embarquement*. Un air très « Fête galante » baigne cette vision curieuse et d'une véritable poésie. La planche est signée : « J. Chantereau f. », en bas, vers la droite.

Sur la quatrième estampe, six têtes d'études et d'expression, dans des ovales, toutes signées, sont réunies sur la même planche. L'un représente une femme dont la main au bord du manchon tient une lettre. Un autre : une tête de garde suisse (visiblement une étude d'après nature), avec de grosses moustaches; un troisième renferme un profil de garde française. Dans un autre petit *tondo* on voit un Turc à la figure fine, largement enturbannée. Plus loin, c'est un profil de femme se découpant en clair sur le fond sombre du chapeau. Au hasard, selon sa fantaisie, l'artiste couvre sa planche de figures « persanes ».

Chantereau s'est peut-être amusé à ces turqueries lors des deux grandes ambassades ottomanes de 1721 et 1742, qui soulevèrent tant de curiosité (1).

La série comporte un cinquième feuillet, dont la figure

(1) Cf. LOUIS RÉAU, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le monde slave et l'Orient*. Paris, 1924, pp. 376-377 et A. Boppe. La mode des portraits turcs au XVIII^e siècle. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1902, t. II, p. 211.

principale est une jeune paysanne assise, tenant un haut panier auprès d'elle. La fillette est dans une pose très naturelle, les yeux un peu étonnés, regardant bien en face et sans malice. Rien de cette innocence équivoque, style « Cruche cassée », dont les fausses candeurs seront si recherchées un peu plus tard dans le siècle.

Cà et là, sur la même planche, quelques têtes, celle d'un vieillard dans le genre religieux, un jeune garçon, un personnage assis presque vu de dos, des ouvriers.

Là, nous voyons le Chantereau réaliste, observateur, après le Chantereau peintre d'amours. On sent qu'il a dû croquer au hasard de ses promenades de mauvais sujet — car nous allons voir qu'il fut un mauvais sujet — ces gagne-petit dont il ébauche l'attitude en quelques traits, l'un assis dans une brouette et travaillant sur ses genoux, l'autre le regardant faire, les mains dans les poches. Il aime les coiffer de vastes feutres sans forme, aux bords découragés, et nous les retrouverons aux cartons du Louvre.

Charles Le Blanc, dans son manuel de *l'Amateur d'Estampes*, attribue à G.-F. Chantereau les six ovales à figures, datés 1719 (296 mm. sur 215), la jeune femme assise tenant un panier (215 mm. sur 150), et le camp (210 mm. sur 170). Ce sont des pièces non signées (1).

Mais sur quoi se baser pour différencier exactement le style de ce mystérieux G.-F. Chantereau d'avec celui de notre Jérôme Chantereau, puisqu'on ne sait rien du premier. Jérôme Chantereau, dira-t-on, signe ses planches : mais savons-nous si c'est absolu ?

Les épreuves en question, non signées, sont terriblement

(1) Ch. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1854-58 (4 vol.), t. I, p. 628 (n^{os} 1-8).

dans l'esprit et la manière — sinon tout à fait dans la technique — de celles où Jérôme a mis sa signature (1).

Le Louvre conserve des dessins de Chantereau au nombre de cinq.

Ce sont des projets de tableaux, l'un d'eux est une œuvre de tout premier ordre, comparable à l'estampe de la Nationale, conçu tout à fait dans l'esprit de Watteau, mais avec un peu plus de brutalité et d'intention anecdotique. C'est un *Retour de chasse* aux trois crayons sur papier gris (2).

Les personnages sont groupés d'une manière nouvelle et, pour ainsi dire, étagés de gauche à droite.

L'habitude que Chantereau garde du tableau descriptif lui dicte une sorte de précision, de vraisemblance, qui rend remarquable ce projet dont le paysage est d'ailleurs fort adroitement emprunté à Watteau. Le coup de crayon est ample, rapide, appuyé; la composition est habile; si l'œuvre peinte que suppose cette ébauche répondait à la « pensée » de l'auteur, ce dut être un fort joli tableau.

Nous retrouvons au Louvre, le cheval de l'abreuvoir des « Estampes » (3), mais cette fois en une cour de ferme.

(1) De plus, ces estampes sont depuis longtemps à la Bibliothèque Nationale; elles y sont arrivées bien avant 1848, et il est impossible de connaître leur origine.

(2) Chantereau. Dessin. H. 284, L. 270 mm. Inventaire du Cabinet des dessins du Musée du Louvre : M. I. 25191. Inventaire Guiffrey-Marcel, 2200. *Retour de la chasse*. Un jeune seigneur revenant de la chasse est accueilli par un groupe de plusieurs femmes assises. A droite serviteurs faisant boire des chevaux. Dessin au trois crayons sur papier gris.

(3) Chantereau. Crayon noir et pastel sur papier gris. H. 0,288; L. 0,457. Au dos à la plume : Chantereau fecit. Inventaire du Cabinet des dessins du Musée du Louvre. M. I. 25192. Inventaire Guiffrey-Marcel 2201. *Scène rustique* : devant une ferme, à droite un

Au premier plan, une fermière assise à peu près dans la pose que prendra, un siècle et demi après, la faneuse de Bastien Lepage. La liberté du crayon augmente encore, semble-t-il. L'esquisse est lavée d'aquarelle à grande eau (serait-on tenté de dire). Le vague visage de la femme assise est une simple tache jaune clair. C'est encore un tableau tout composé; il est rare — et c'est pourquoi nous prenons la liberté d'insister sur ce point — de voir à cette époque tant de vigueur, tant de hardiesse, dans les dessins catalogués ou anonymes de notre collection du Louvre.

A vastes touches de lavis, il campe sur une autre feuille de petits marchands forains, avec lesquels nous fîmes connaissance aux « Estampes » (1).

Plus loin, c'est encore une cour de ferme, signée Chantereau. On y voit, vaquant à leurs affaires, des soldats, un petit âne, et l'on reste étonné de ce soin du détail pittoresque dans la rapidité quelque peu confuse du dessin. Il y a là comme un cliquetis de petites lignes brisées, une prédominance de menus graphismes, de personnages à la Callot, qui ne ressemblent pas à l'habituelle manière de Chantereau, plus généreuse dans l'emploi des contrastes d'ombre et de clarté (2).

cavalier fait boire son cheval à la fontaine, où un homme puise de l'eau; à gauche, une paysanne est assise près d'un enfant. Derrière elle une vache et son veau.

(1) Chantereau. Plume et crayon noir lavé de bistre. H. 0,213; L. 0,164. Sur le montage, au crayon, en bas, Chantereau. Inventaire du Cabinet des dessins du Musée du Louvre, 25193. Inventaire Guiffrey-Marcel, 2203. Etude de chemineaux. En haut, un enfant, de dos, coiffé d'un grand feutre, une boîte en bandoulière; un autre, accroupi, semblant dormir et une fillette en haillons de profil, à gauche. En bas, un homme, de profil perdu, assis les jambes croisées.

(2) Chantereau. *Halte d'armée*. Crayon noir et plume lavé de vert et rehaussé de sanguine. H. 0,141; L. 0,193. En bas, à gauche, à la

Un cinquième feuillet est attribué à Chantereau. C'est un paysage de vallée, très vaste. Mais il est si peu dans la manière des précédents que nous n'osons souscrire à cette attribution (1).

La qualité de son talent s'affirme donc :

D'une part, dans des peintures militaires et des paysages réalistes.

D'autre part, dans des peintures d'imagination, purs pastiches nettement caractérisés de Watteau.

A ce dernier titre, Chantereau semblait avoir trop bien compris le maître pour ne point mériter sa place en cette étude.

De 1751 à 1774, l'Académie de Saint-Luc (2), cette sœur pauvre de l'Académie royale, organise sept expositions qui n'eurent pas de lieu fixe et furent en butte à la persécution des Académiciens du Roy. On trouve l'exposition en l'Hôtel d'Aligre, en 1762 et 1764, rue Saint-Honoré. Les expositions n'ont pas lieu à date fixe. L'Académie de Saint-Luc les organise aux années laissées libres par les Académiciens du Roy qui n'exposaient que tous les deux ans (1762, 1764, 1774).

Dans un des rares livrets du Salon de 1751, qui a lieu Salle des Grands-Augustins, intitulé *Explication des ou-*

plume : Chantereau. Inventaire Guiffrey-Marcel n° 2202. Sur une place de village, au fond de laquelle est un château, des paysans et des soldats sont occupés à manger, à boire, à jouer, etc.

(1) Attribué à Chantereau. Crayon noir lavé de bistre. H. 0,185; L. 0,284. Sur le montage, au crayon : Chantro. Inventaire du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre. M. I. 25195. Inventaire Guiffrey-Marcel, n° 2204. Au fond, des collines boisées; au premier plan, des paysans conduisant des moutons et des bœufs.

(2) J. Guiffrey. *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*. Paris, 1915 (*Archives de l'art français*, Nouvelle période, t. IX).

vrages de peinture et de sculpture de Messieurs de l'Académie de Saint-Luc, on lit :

« Par Monsieur Chantereau, adjoint :

« Un tableau sur toile de 25 fait pour l'Académie, représentant un manège à découvert ou une course de lances, et plusieurs autres tableaux dans la même manière. » (N° 40.)

A l'exposition du 15 mai 1752 qui a lieu à l'Arsenal où le marquis de Vaudoyer lui offre asile, Chantereau montre, sous le n° 43, un tableau représentant une *Chasse à l'oiseau de proie*.

Au 30 mai 1753, encore à l'Arsenal :

« N° 37, par Monsieur Chantereau, adjoint à professeur, rue Saint-Honoré, plusieurs tableaux représentant des repos champêtres, des figures d'animaux et autres, sous le même numéro. »

Chantereau mena donc toujours de front ces deux genres : Conversations champêtres, et Scènes de manège, à la manière de Wouwermans et, plus immédiatement, de Charles Parrocel. C'est d'ailleurs plus à Charles Parrocel qu'à Watteau qu'il nous faut songer devant le dessin du Musée de Rennes (1), dessin à la mine relevé de blanc, sur papier bleuté, et représentant un chasseur en tricorne avec ses deux chiens.

Le judicieux collectionneur que fut Paignon-Dijonval avait réuni plusieurs dessins et estampes de notre peintre (2) :

(1) Collection du marquis de Robien. Voir appendice I.

(2) BÉNARD, *Cabinet de M. Paignon-Dijonval. Etat détaillé et raisonné des dessins et des estampes*. Paris, 1810, p. 162.

N° 3844, *Deux bergers gardant un troupeau de vaches dont une s'abreuve dans la rivière*; aux crayons noir, rouge et blanc, sur papier gris; 16 p. sur 10 p.

N° 3845, *Le repos des chasseurs*, esquisses à l'huile sur papier (sujet cher à Chantereau). *Rendez-vous de chasse près des ruines d'un palais*. Esquisse à l'huile sur papier.

N° 3846, *Une bergère causant avec les bergers*, près d'une rivière, qu'un troupeau traverse à gué; 15 p. sur 11 p.

Des bergers faisant abreuver leur troupeau dans le bassin d'une fontaine. Esquisse à l'huile sur papier; 13 p. sur 11 p.

N° 3847, *Ruines de monuments de Rome antique*, lavé d'encre et de bistre, rehaussé de blanc sur papier gris; 20 p. sur 13 p.

N° 3848, *Trois figures académiques d'homme assis*; aux crayons rouge et blanc sur papier gris; 20 p. sur 13 p.

N° 3849, *trois études de têtes d'homme et de femme*; aux crayons noir et blanc sur papier gris; 8 p. sur 6 p.

Parmi les estampes de Chantereau, deux s'y trouvent représentées (1), 9634, *Halte de soldats*, à l'eau-forte, *Marche de troupe*, contre-épreuve.

N° 9635, *Vue d'un camp et distribution de fourrages à sec*.

Vraisemblablement, ce sont là, gravées par lui cette fois, les deux estampes auxquelles fait allusion le *Mercur de France* (cf. p. 165).

En outre, le nom de Chantereau (Jérôme) se trouve

(1) Bénard, *id.*, p. 335.

parfois dans des ventes de la seconde moitié du XVIII^e siècle : vente du comte de Vence :

En 1764, *le Savoyard réveillé*, par J. Chantereau, gravé par Godinot, 24 francs.

Une aubade à minet (attribué) à la vente Prousteau de Mont-Louis; celle-ci beaucoup plus proche, en 1851.

En 1773 : à la vente Lempereur, passent six dessins de Jérôme Chantereau, achetés 3 francs.

Et, en 1785, à la vente Nourri, composée de « Compositions et Etudes », on voit passer 27 dessins aux trois crayons par J. Chantereau, qui montent jusqu'au faible prix de 12 francs (1).

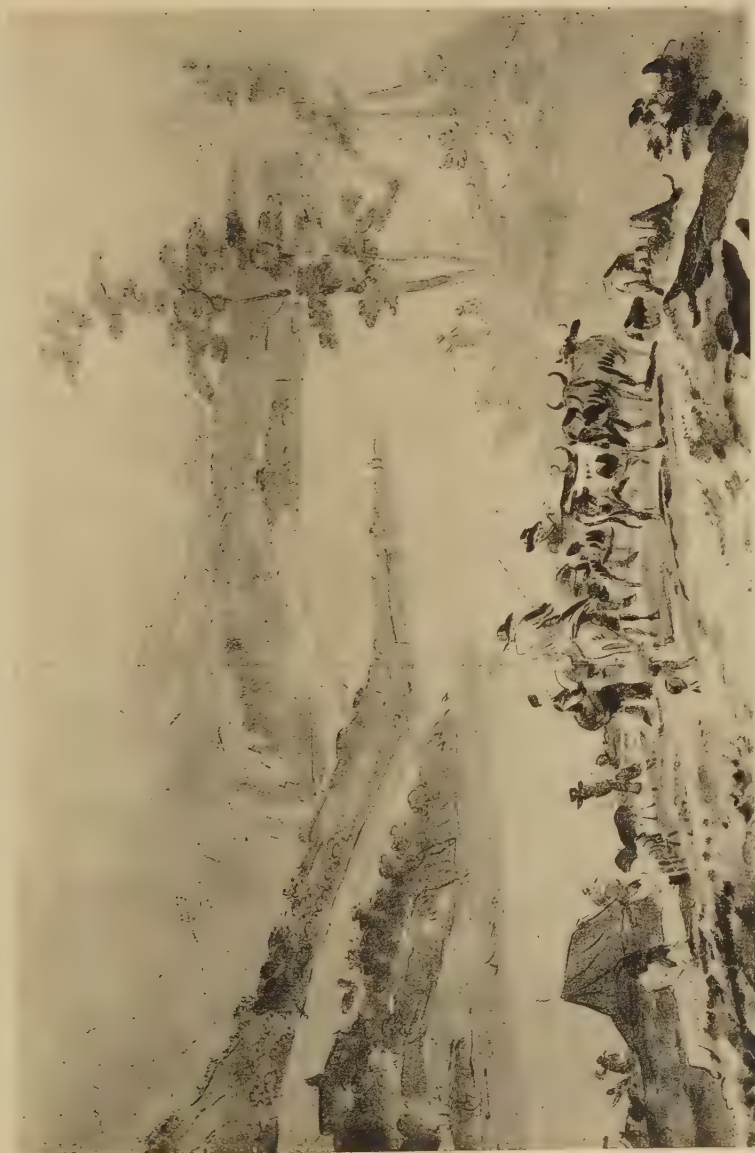
Le Musée National de Stockholm possède, nous l'avons dit, deux tableaux de Jérôme Chantereau. Voici le texte du catalogue de ce Musée :

« Chantreau (Chantereau) J. Français. Membre de l'Académie de St-Luc. Travailla à Paris vers le milieu du XVIII^e siècle (déjà avant 1731). Peignit des tableaux de chasse, de batailles et de genre, les derniers, dit-on, dans la manière de Watteau. Les deux tableaux du Musée National semblent plutôt imités de Chardin.

« n° 776 : Cuisine avec campagnards regardant danser un chien.

« Au centre du premier plan, le petit chien sur ses jambes de derrière. A l'arrière-plan, à gauche, un petit garçon jouant de la clarinette pour accompagner la danse du chien; à sa gauche, plus près du foyer, deux femmes et six enfants de différents âges. Au coin du premier

(1) MIREUR, *Dictionnaire des Ventes d'Art*. Paris, 1900 et 1911-1912 (7 vol.), t. II, p. 139.



FRANÇOIS-JÉRÔME CHANTEREAU. — Paysage.

Dessin rehaussé de sépia.

(Cabinet des dessins du Louvre).



FRANÇOIS-JÉROME CHANTEREAU. — Chasseurs et chiens.

(Musée de Rennes).



FRANÇOIS-JÉRÔME CHANTREAU. — Intérieur rustique.

(Musée de Stockholm). Acquis à Paris dans l'atelier de l'artiste par le Comte de Tessin.



FRANÇOIS-JÉROME CHANTEREAU. — Personnages rustiques.

(Musée de Stockholm). Acquis à Paris dans l'atelier de l'artiste par le Comte de Tessin.

plan, à gauche, une petite fille sur le seuil de la porte ouverte. Un chat, des chiens, des ustensiles de ménage.

« Chêne. 0,33 sur 0,42.

« K. G. Tessin : les deux n° envoyés par lui de Paris. 1751. Louise Ulrique. Fissures dans la couleur.

« n° 777 : Devant une habitation rustique, un petit garçon joue avec des cartes.

« Pendant du n° précédent.

« Au milieu du tableau, un escalier de bois montant au 1^{er} étage, à gauche; en bas, sur la dernière marche, un homme âgé causant avec un petit garçon. Celui-ci montre du doigt un camarade couché par terre, étalant des cartes devant lui. A droite, au premier plan, une petite fille avec manchon, une femme lavant de la vaisselle. Au fond, paysage.

« Chêne. 0,31 sur 0,43.

« K. G. Tessin. — Louise Ulrique.

« Beaucoup de fissures dans la couleur (1).

9 dessins de Chantereau se trouvent également au Musée National :

1° Jeune garçon assis, le chapeau sur la tête, aux trois crayons, papier gris.

2° Deux petites filles dont l'une assise à terre et l'autre debout. De même.

3° Deux enfants et un chien. De même.

(1) *Notice descriptive des tableaux du Musée National de Stockholm*, par Georg Göthe, 1^{re} partie : *Maîtres étrangers* (non scandinaves), 3^e édition. Stockholm, 1910.

4° Etude de quatre figures d'homme. De même.

5° Tête d'une jeune fille. De même.

6° Etude d'un chien noir, deux têtes de mulet, etc.
De même.

7° Un lièvre suspendu par les pattes. De même.

8° Etude de deux têtes de mulet et un chien couché.
De même.

9° Partie de chasse, se reposant. Crayon et aquarelle
jaune, brun et vert.

Ils furent achetés par le comte de Tessin, à Paris, au cabinet de M. Crozat. Le richissime et subtil amateur ne dédaignait pas Chantereau, comme on voit.

L'introducteur des Ambassadeurs, M. la Live de Jully, qui demeurait rue Saint-Honoré, près des Feuillants, avait composé une collection des mieux choisies. Parmi les peintures qui ornaient le grand salon, sur le jardin, on voyait : « Un vieillard dans le goût de Rembrandt, tableau peint sur bois par Chantereau. » (1)

Le Musée de Strasbourg conserve un tableau montrant un *Intérieur de cuisine*, qui a de grandes analogies avec le tableau de Stockholm. Généralement donnée à Watteau, cette peinture pourrait être restituée à Jérôme Chantereau.

Le tableau de la vente Sussmann (18-19 mai 1922, n° 47. Reprod. dans le catalogue), *Marche de troupes*, que M^{lle} Ingersoll-Smouse indique comme une copie d'après Pater (« Pater », Paris 1928, n° 461, p. 73) peut être aussi attribué à Chantereau (2).

(1) Livre-journal de Lazare Duvaux (1748-1758), publié par Courajod, 1873 (2 vol.), t. I^{er}, p. CCLXXXVI.

(2) DACIER et VUAFLART. *Op. cit.*, tome I^{er}, p. 174).

M. Hector Brame possède un tableau qui semble extrêmement proche du n° 776 du Musée de Stockholm. C'est une toile de 0,54 sur 0,68, représentant un intérieur de ferme ou d'auberge. Au centre, trois personnages sont attablés. A gauche, devant une vaste cheminée, une femme est assise auprès d'un groupe d'enfants. Au fond, une servante range de la vaisselle dans un placard, et, à droite, une femme se tient sur le seuil d'une porte ouverte et enlève ses sabots. Au premier plan, à droite, une femme qui fait la lessive rappelle certaines silhouettes de Chardin. Un peu partout des enfants et des chiens. L'œuvre n'est pas signée. L'ensemble est dans une gamme de gris-bruns, tirant sur le vert, rehaussée de taches d'un rouge vif. La facture est assez sommaire et certaines parties sont à peine esquissées. La pâte assez épaisse est distribuée en touches longues et un peu molles.

Les deux tableaux du Musée de Stockholm, peints sur chêne, furent acquis à Paris, dans l'atelier même de l'artiste et exposés à Stockholm, en 1741, par le comte C. G. de Tessin, ambassadeur de Suède à Paris, de 1739 à 1742. Ils seraient donc antérieurs au *Tableau d'armée*, gravé par Le Bas, et viennent à l'appui de la thèse qui verrait une parenté entre le Chantereau de 1700 que mentionne le registre de la chapelle de Suède et le Chantereau auteur de nos dessins du Louvre. Les deux tableaux de la collection du comte de Tessin passèrent dans celle de la reine Louise Ulrique, épouse du roi Adolphe Frédéric. Ils entrèrent dans les collections d'Etat avec tous les autres tableaux de cette reine, en 1777. Les achats du comte de Tessin pour le compte du roi de Suède sont extrêmement importants. Les deux Chantereau font partie d'un envoi qui comporte en outre l'*Acis et Galathée*, de Caze, le *Jugement de Pâris*, de M. Coypel, et plusieurs

Desportes. Pour Louise Ulrique, sœur du Grand Frédéric, il achète des Lancret, un Pater, un Le Moyne (1).

Le comte de Tessin visita donc l'atelier de Chantereau, on pourrait dire même son magasin, car Chantereau nous apparaît, au moment de sa mort, comme un des plus importants marchands de tableaux de Paris.

Il ne semble pas recommandable par la pureté de ses mœurs. Mariette dit, à la fin de son article sur *Autreau* : « Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que ce fut lui qui tua, dans une querelle qu'ils eurent ensemble, le peintre Godefroy. »

Une main autre que celle de Mariette écrivit en marge :

« Le peintre Godefroy fut tué par un nommé Chantereau, peintre très médiocre, mais qui mettait une sorte d'esprit dans ses ouvrages. D'ailleurs c'était un libertin et un homme de mauvaises mœurs. Pour Godefroy, il n'était employé qu'à nettoyer les tableaux du roi. » (2)

Il semble d'abord qu'il s'agit bien de ce Godefroy qui était chargé, en même temps que Van Breda et Cotens, de réparer les toiles de Rubens qui se trouvaient dans les galeries du Luxembourg. Il avait, paraît-il, un secret particulier pour rentoiler les tableaux détériorés.

Nous ne sûmes un instant, malgré le correcteur acerbe de Mariette, jusqu'à quel point Chantereau était responsable de la mort de Godefroy. Selon les Mémoires du joaillier Duvaux, une dame Godefroy, originaire d'Anvers, vint se fixer avec son époux à Paris, vers 1727-1728. « Peintres tous les deux, ils pratiquaient surtout la restauration des

(1) P. LESPINASSE, « L'Art français et la Suède de 1688 à 1816 », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1911 (pp. 54 et 293), p. 117.

(2) *Abecedario* de P.-J. Mariette, t. I^{er}, p. 40.

peintures altérées et exploitaient un secret pour le rentoilage des tableaux; ils faisaient de brillantes affaires quand Godefroy fut tué par un Hollandais Oukstout, son rival dans la restauration des tableaux. Ferdinand-Joseph Godefroy, son fils, se trouva compromis pour avoir tiré l'épée contre l'assassin. C'est au sortir d'un dîner (1) que Godefroy fut assailli par Oukstout, qui, par trahison, profita de son trouble pour le tuer. »

Le fils, comme le relate Duvaux, rencontra certain jour Oukstout sous un guichet du Louvre et le chargea l'épée à la main. L'autre ne dut la vie qu'à un tourniquet dont il profita pour s'esquiver.

L'affaire fit du bruit, M. de Marigny en fut saisi. Le Roy fit cesser le scandale. Il s'intéressait à la famille de Godefroy. Par son ordre « le jeune Ferdinand-Joseph Godefroy, peintre, fut envoyé à l'Académie de France à Rome. Le grand art ne lui fut pas favorable. Il revint plus tard à l'industrie paternelle. »

Or la scolie vue dans Mariette se trouve confirmée, sans appel, par les archives du Châtelet de Paris (2). Cette fois, la victime est un certain Joseph-Ferdinand Godefroy, maître peintre, et, sinistre hasard, c'est le fils même de Godefroy que nous avons vu tué par Oukstout. Ce gros fait-divers se produit par un beau soir de printemps, le 16 avril 1741.

Le procès-verbal du drame lui-même et ceux des diverses dépositions forment un volumineux dossier. La conscience et la minutie qui président à sa rédaction le

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. I, p. 43.

(2) Publiées par M. Jules Guiffrey. *Nouvelles archives de l'Art français*, 2^e série, t. IV (1883), pp. 395-417.

colorent vivement et nous font assister à ces minutes agitées (1).

Le remords ne semble pas avoir corrigé Chantereau des mœurs dissolues que lui prête le commentateur de Mariette. Il meurt impénitent dans sa maison de la rue Saint-Honoré, vis-à-vis de l'Oratoire, le mercredi 7 décembre 1757, dans la matinée.

Les créanciers arrivent de toutes parts et le commissaire Pierre Chenon est requis d'apposer les scellés. Le défunt se souciait fort peu de ses dettes; son loyer qui ne s'élève qu'à 400 ou 450 livres est dû par lui depuis 1750. Il laisse pour unique héritière sa sœur Jeanne-Josèphe Chantereau, qui demeure rue de Bretagne, au Marais, et qui désigne M. René Poultier, notaire, pour faire l'inventaire, et Savinien de Mortain, maître-peintre de l'Académie de Saint-Luc, demeurant Pont Notre-Dame, pour donner son avis sur les prisées des tableaux, estampes, dessins et sculptures; rien à noter pour le mobilier (2).

Plusieurs personnes appartenant aux diverses classes de la société lui avaient confié des œuvres pour les vendre. Il semble avoir eu, de ce fait, un des magasins les mieux montés et les mieux achalandés de Paris (3).

(1) Voir Appendice.

(2) J. GUIFFREY « Scellés et inventaires d'artistes », publiés dans *Nouvelles archives de l'Art français*, 2^e série, t. V, 1884.

(3) Il était fréquent qu'un peintre fût, en même temps que peintre, brocanteur et marchand de tableaux. L'Académie Royale protesta tant qu'elle put contre ces mœurs. Elle ne pouvait les interdire qu'à ses propres membres.

« Les peintres suppléaient aux commandes en brocantant des tableaux; mais l'Académie leur interdit le commerce qu'elle juge incompatible avec leur dignité... mais la Compagnie ne peut interdire un commerce discret. » PIERRE MARCEL, *La peinture française au début du XVIII^e siècle*, pp. 139-140.

Le début du procès-verbal ne manque pas de pittoresque et Chantereau dut avoir une existence assez mouvementée.

Le procès-verbal s'exprime ainsi :

« Au cours de l'apposition des scellés, Marie-Nicolle, gouvernante du deffunt, a déclaré que ledit deffunt a emprunté du sieur Tellagory, maître d'armes, depuis environ deux mois, trente louis d'or, en nantissement desquels il lui a remis une montre à double boîte d'or, une tabatière d'or en coquille et une bague de diamants fins.

« Plus ledit deffunt a remis son épée damasquinée dont la branche était cassée au sieur Geresme, maître fourbisseur, Pont au Change.

« Que le sieur Poullain, maître tailleur fripier demeurant sous les piliers de la tonnellerie, Aux Trois Rois, a en sa possession, appartenant au deffunt, un habit de velours noir doublé de raz de soye, une veste de satin cramois uni, avec un galon d'or à dents, doublée de pluche de soye, un surtout de camelot cannelle, à boutons et boutonnieres d'or, veste et culotte pareilles que ledit Poullain retient pour 30. »

Suivent une cinquantaine d'oppositions pour tableaux confiés à Chantereau pour la vente.

Les plus grands noms de la peinture se trouvent, si l'on en croit l'inventaire, représentés chez Chantereau; celui de Téniers et de Titien s'y rencontrent communément.

Cependant la toile la plus haut prisee est un Guide dont l'estimation dépasse de beaucoup tous les autres.

Ainsi finit Chantereau, dans un grand désordre financier.

APPENDICES

APPENDICE I

Christofle-Paul, marquis de Robien, chevalier, baron de Kaer, vicomte de Plaintel, est né au château de Robien, près de Quintin (Côtes-du-Nord) le 4 novembre 1698, d'une ancienne famille parlementaire. Il fut nommé conseiller au Parlement de Bretagne le 26 janvier 1720 et président à mortier le 19 octobre 1724. Il fut reçu membre de l'Académie de Berlin le 20 février 1755, et mourut à Rennes le 5 juin 1756.

Jurisconsulte, naturaliste et archéologue, il publia à Paris sans nom d'auteur, en 1751, deux opuscules : les *Nouvelles idées sur la formation des fossiles*, et la *Dissertation sur la formation des différentes espèces de pierres figurées qui se trouvent dans la Bretagne*.

Il écrivit aussi d'autres ouvrages restés inédits, dont son grand manuscrit intitulé *Description de la Bretagne* qui est conservé à la Bibliothèque municipale de Rennes et comprend 916 feuillets in-folio et 657 dessins coloriés. Ce manuscrit renferme le catalogue de ses collections.

Les collections du Président de Robien étaient estimées 100.000 écus : elles comprenaient une bibliothèque, des tableaux, des dessins, des estampes, un cabinet d'histoire naturelle, un médaillier, des antiquités égyptiennes, persanes, gauloises, grecques, romaines, étrusques, des intailles, des camées, des objets d'art du Moyen Age et de

la Renaissance, des porcelaines et des laques de la Chine et du Japon et d'autres objets exotiques.

Ces collections passèrent à son fils aîné et furent confisquées pendant la Révolution. La loi du 8 pluviôse an II donna aux Directoires de Districts les objets confisqués. L'Administration départementale en trouvait l'entretien onéreux, et une décision du ministre de l'Intérieur du 24 ventôse an XIII en attribua la propriété à la commune de Rennes, qui accepta le don, après de grandes difficultés, le 24 vendémiaire an XIV.

Sous le règne de Louis-Philippe, les héritiers du marquis de Robien, au nombre de six, firent l'abandon généreux à la ville de Rennes de leurs droits sur ces collections, en sorte qu'elles sont devenues la propriété absolument légitime de la ville.

Elles furent successivement déposées dans l'ancienne chapelle de la Visitation, dans l'ancien couvent des Carmélites, dans l'ancien Evêché, dans les greniers de l'Hôtel de Ville, et enfin dans le Palais Universitaire qui est devenu aujourd'hui le Palais des Musées.

Les livres sont déposés à la Bibliothèque municipale.

Nous devons ces renseignements à l'obligeance du très érudit conservateur du musée des Beaux-Arts de Rennes, M. Paul Banéat.

APPENDICE II

LE DUEL CHANTEREAU-GODEFROY

Les moindres gestes des combattants, avant, pendant et après la bataille, sont interprétés différemment suivant qu'ils sont rapportés par le sieur Julien d'Arguisy, sergent de la garde, ou par Jean Sochet, portier de l'abbé de La Valette, doyen de Saint-Germain l'Auxerrois, par la fruitière Jeanne Petit, veuve de François Renard, « gaigne denier », par Marie-Madeleine Close, femme de Charles-François Gorion, compagnon menuisier (elle vendait de la viande cuite), ou bien par Jean-Louis de Loffre, suisse des écuries de la Reine.

Louis Cadol, commissaire au Chastelet, de Paris, note tous les détails qu'on lui donne, tant sur le vêtement que sur les paroles et l'état d'âme des intéressés. Il récolte les traits et interroge avec le même soin la plus bavarde commère et les notoires compagnons du défunt et de son meurtrier.

Bref, ce 16 avril 1741, vers deux heures, se trouvaient réunis à la « Galère d'Avignon », cabaret renommé rue Saint-Thomas du Louvre, au n° 9, plusieurs personnalités du monde « artiste ». Ce sont : Charles Parrocel, conseiller de l'Académie Royale, Etienne Poitreau, peintre de paysage,

Académicien du Roy, Michel Van der Wort d'Anvers, agréé par l'Académie en 1731, titulaire du premier prix en 1728 (et exclu peu de jours après ce duel dont on va parler), Georges Frédérick Schmidt, reçu Académicien (graveur) en 1742, l'ébéniste André-Charles Boulle, fils du grand Boulle, peintre en titre du prince de Carignan, Bolkman, peintre, enfin J. Chantereau, qui, de même que Poitreau, travaillait pour le roi de Danemark, et Joseph-Ferdinand Godefroy, pour qui ce jour de gaité devait être le dernier en ce monde...

La boutique de Godefroy, qui était tout simplement marchand et restaurateur de tableaux bien plutôt que maître peintre, se trouvait en face de la principale porte de Saint-Germain l'Auxerrois. « Il mourut près de chez lui », comme dit une chanson d'alors, dont la drôlerie devient macabre en l'occurrence.

Charles Parrocel avait d'abord dit à Herbst, joaillier, d'aller l'attendre au « café Grado », mais Herbst était parti avant le déjeuner. Enfin les uns à la suite de rendez-vous fixes, les autres entraînant leurs amis, en arrivant à se mettre à table assez tard : Bolkmann a dû aller prévenir Mme Godefroy que son mari ne rentrerait pas déjeuner. Chantereau, un peu avant midi, a appris avec émotion, que Parrocel, venant des Gobelins où il demeure, doit se rendre chez lui pour y voir les tableaux commandés par le roi de Danemark. Il se précipite. Parrocel est venu et reparti ; la mère de Chantereau lui a montré les toiles en question et le maître a paru charmé. Il a prié de dire à Chantereau qu'on l'attendait à la « Galère d'Avignon ». Chantereau, à la hâte, se fait beau et court au rendez-vous. Au moment tragique, il apparaîtra aux témoins interrogés comme un jeune homme à la figure maigre, de petite taille, habillé de gris blanc, portant chapeau à point d'Espagne d'or,

orné d'une pierre du Rhin, chapeau qu'il perd pendant la bataille, qu'il est obligé, bien à regret, d'abandonner, et qu'une commère rapportera au commissaire du Chastelet, en train de rédiger son premier procès-verbal. Il a une veste bleue, sa culotte est de velours avec bas blancs et jarretières au-dessous du genou.

Plusieurs ont remarqué sa bonne mine et l'élégance de sa vesture. L'habit de Godefroy n'est d'ailleurs guère moins coquet. Il est de drap gris Varrehesse (?), doublé de soie et boutons de pareille couleur, garni d'un galon large et boutons d'or, culotte pareille à l'habit, bas de soie blanche, chapeau orné d'or large uni, boucle à ses souliers et boutons à ses manchettes de Rombac; un col de mousseline et un porte-col d'argent, complètent cet ensemble.

La veuve constatera quelques instants après la mort de Godefroy qu'on a subtilisé au défunt ses jarretières de cuir noir à boucles d'argent et sa tabatière en forme d'oignon de baleine.

Le déjeuner est calme et gai. Schmidt et Van der Wort s'en vont vers quatre heures. Puis Godefroy et Chantereau entament une longue discussion. D'abord ils se prétendent chacun supérieur à l'autre dans l'art de peindre, mais tout ceci sans aigreur ni impatience. Puis Godefroy reproche à Chantereau d'avoir dit qu'un certain tableau de Karl Marratte était une copie. Colins l'avait vendu au « Mylord Valgrave », mais la réflexion de Chantereau était venue aux oreilles de l'acheteur, qui n'a plus voulu du Karl Marratte en question.

Tous affirment que leur ton fut toujours d'une causerie amicale et reposée. Enfin, vers six heures, la partie étant à « Pique-Nic », chacun paye son écot, 40 sols par tête, et tout en devisant, les six artistes quittent la « Galère

d'Avignon », et continuent leur discussion sans aucune aigreur.

Chantereau et Godefroy marchent devant. Suivent à quelque distance Parrocel, puis Boulle et Poitreau. On s'en allait chez Bolkmann voir quelques toiles qu'il avait sur chevalet. Mais, à un certain moment, Parrocel et son ami s'arrêtent. Une rumeur vient de la rue des Poulriers. Ils ont perdu de vue leurs compagnons. Ils accourent du côté du bruit, écartent la foule, et aperçoivent Godefroy que Poitreau essaie de soutenir et qui s'écroule à terre, inerte, son épée à la main. Auprès de lui, Chantereau réclame son chapeau et semble atterré de ce qui vient de se passer. Quels mots avaient donc été dits? Personne ne le saura jamais au juste. Comment la conversation cordiale de Chantereau et de Godefroy tourna-t-elle soudain à l'aigu?

Toujours est-il, qu'à peine engagés dans la rue des Poulriers à peu près déserte, Godefroy a dégainé son épée, et au comble de la fureur, a sommé Chantereau de l'imiter. Chantereau ne veut pas. Il cherche à le calmer, il hésite, enfin il sort sa lame. Au début, Godefroy « espadonne » si bien qu'une commère, du pas de sa porte, se figure qu'ils sont pris de vin et badinent. Mais il se met à « fournir »; alors Chantereau le pointe. Ils vont ainsi se battant depuis la porte du Louvre jusqu'à celle du cloître. Chantereau, d'un coup porté la main basse, touche profondément au flanc son adversaire qui s'écrie : « Ah! je suis mort! » et qui, d'un furieux revers le désarme. Chantereau veut ramasser son épée, glisse, tombe en avant dans les jambes de Godefroy, qui lui assène sur la tête et le visage des coups de plat en lui criant : « Coquin, je suis un honnête homme, je ne veux pas te tuer! », mais il le frappe si fort que Chantereau crie de douleur. Enfin Godefroy chancelle et s'abat presque sur Chantereau. C'est à ce

moment qu'arrivent Boulle et Poitreau stupéfaits, qui, voyant Chantereau à terre, le croient mortellement blessé. Ils les séparent, relèvent Godefroy qui fait mine de s'élancer à nouveau, puis, toujours soutenu par Poitreau, il veut se détourner et remettre son épée au fourreau. Il retombe à nouveau cette fois pour ne plus se relever, juste comme arrivait Parrocel.

Outre le coup qui l'abattit, il a le petit doigt coupé jusqu'à l'os, et on verra en le déshabillant, qu'une large égratignure lui balafre la poitrine.

Chantereau ne peut croire que son ami est mort; on le presse de s'enfuir, il refuse, disant qu'il n'est pas en faute, que Godefroy l'a forcé à mettre l'épée à la main; il s'obstine à réclamer son chapeau. Le spectacle de Godefroy gisant inanimé l'accable; enfin, tout le monde l'adjurant de se sauver, « il s'en va bien doucement, en essuyant son épée et regardant derrière lui, comme s'il était chagrin de ce qui venait de se passer jusqu'à la porte du Louvre où on le fit entrer chez le portier. »

Quelle suite fut donnée à cette déplorable fin de fête, nous ne le savons pas. Il résulte nettement des procès-verbaux que l'inconcevable violence et l'acharnement de Godefroy furent cause de son malheur et que le scandale dut enlever à Chantereau tout espoir d'entrer à l'Académie. Nous n'avons pas vu qu'il y ait eu par la suite de sanctions judiciaires contre lui.

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

LES INSTITUTIONS ARTISTIQUES ET LE GOUT FRANÇAIS

AU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE (1)

WATTEAU

PEYRE (Roger). — *Répertoire chronologique de l'histoire universelle des Beaux-Arts depuis les origines jusqu'à la formation des écoles contemporaines*, Paris, H. Laurens, 1899, in-16. — B.N. 8°, V 28.157, D 29-11.

Répertoire d'Art et d'Archéologie. — Dépouillement des périodiques et des catalogues de ventes. Bibliographie des ouvrages d'Art français et étrangers (1^{re} année : 1910). Publié d'abord par la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, puis chez Champion, puis chez Morancé. Depuis 1914, sous la direction de M. Marcel Aubert.

MONTAIGLON (Anatole DE). — *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1793* (1875-1892, 10 vol. in-8°). — D. 294^p-1.

(1) Les lettres B N signifient que la cote qui les suit est celle de l'ouvrage à la Bibliothèque Nationale.

La lettre D signifie que la cote qui la suit est celle de l'ouvrage à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (ancienne Bibliothèque Doucet).

- GUIFFREY (Jules-Joseph). — *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*. Paris, 1896-1908, 13 vol. in-8° (Société de l'Histoire de l'Art français). — B.N. 8°, V 20.056, D. 6-1 et 14-1.
- DUSSIEUX (Louis-Etienne), E. SOULIÉ, Ph. DE CHENNEVIÈRES, P. MANTZ, A. DE MONTAIGLON. — *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, Dumoulin, 1854, 2 vol. in-8°. — B.N. 8°, Ln¹⁰-7, D. 84^B-1.
- DUVIVIER (A.). — *Sujets de morceaux de réception remis par les membres de l'ancienne Académie de Peinture, Sculpture et Gravure (1648-1799)*. (Archives de l'Art français, tome II, p. 353.)
- DUVIVIER (A.). — *Liste des élèves de l'ancienne école académique et de l'école des Beaux-Arts qui ont remporté les grands prix... depuis 1663 jusqu'en 1857*. (Archives de l'Art français, tome V, 1857-1858, p. 273.)
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE (Antoine-Nicolas). — *Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture exposés dans les salles de l'Académie Royale*. Paris, De Bure, 1781, in-8°. — B.N. V 24.218.
- FONTAINE (André-Jean-Charles). — *L'Art dans l'ancienne France. Les Collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, H. Laurens, 1910, in-8°. — B.N. 8°, V 34.531, D. 191-17.
- DIMIER (Louis). — *Les peintres français au XVIII^e siècle*. Paris, Van Oest, 1928-1930, 2 vol. in-4°. — B.N. 4°, Ln¹⁰-302, D. 242^B-3.
- GUIFFREY (Jules-Joseph). — *Académie de Saint-Luc. Notice sur la communauté des maîtres peintres et sculpteurs parisiens*. Paris, 1916, in-8°. (Archives de l'Art français, nouvelle période, tome IX, 1915.) — B.N. 8°, V 38.918.

MARIETTE (Pierre-Jean). — *Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*. Paris, 1740-1770. 10 vol. in-fol., manuscrits. — B.N., Département des Estampes : Ya²⁴, in-fol.

MARIETTE (Pierre-Jean). — *Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. Ouvrage publié par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. Paris, Dumoulin, 1853-1862, 6 vol. in-8°. (Archives de l'Art français, tomes II, IV, VI, VIII, X et XII.) — B.N. 8°, V 8.167, D.241^{p-1}.

BONNAFÉ (Edmond). — *Dictionnaire des amateurs français du XVIII^e siècle*. Paris, 1884, in-8°. — B.N. 8°; Ln⁹-183; D. 103-3.

MARCEL (PIERRE). — *La Peinture française au début du XVIII^e siècle*. Paris, 1906, in-4°. — B.N. 4°, V 6.332, D. 210-8.

Très importante bibliographie.

RÉAU (Louis). — *Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle*. Paris, Van Oest, 1925-1926, 2 vol. in-fol. — B.N. Fol., V 5.947, D. 293-4.

MANTZ (Paul). — *Antoine Watteau*. Paris, Librairie illustrée, 1892, in-4°. — B.N. Ln²⁷-40.643, D. 25^{p-11}.

GONCOURT (Edmond et Jules DE). — *L'Art du XVIII^e siècle*. Paris, 1875, in-4°. — B.N. (Rés. V 1.805), D. 223^{p-15} et 185^{p-2}.

(Dans sa préface, Edm. de Goncourt dit : « Une année allait paraître *l'Ecole de Watteau*, contenant les biographies de *Pater*, de *Lancret*, de *Portail*, encadrées dans un historique de la domination du maître pendant tout le siècle. »)

GONCOURT (Edmond HUOT DE). — *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*. Paris, Rapilly, 1875, in-8°. — B.N., V 40.453, D. 89^{p-6}.

HOURTICQ (Louis). — *De Poussin à Watteau, ou des origines de l'Ecole parisienne de Peinture*. — Paris, Hachette, (s. d.), in-8°. — B.N. 8°, V 43.834, D. 131^D-17.

GILLET (Louis). — *Un grand maître du XVIII^e siècle, Watteau*. — Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1921, in-16. — B.N. 8°, Ln²⁷-60.500, D. 69^D-49 et 129^D-11.

DIMIER (Louis). — *Les peintres français du XVIII^e siècle : Réau (Louis), Watteau*, vol. I. — B.N. 4°, Ln¹⁰-302, D. 242^D-3 et grande brochure 568.

PILON (Edmond). — *Watteau et son école*. Bruxelles, G. Van Oest, 1912, in-4°. — B.N. 4°, V 7.465, D. 189^D-15.
Très importante préface citant les opinions des principaux artistes et critiques des XVIII^e et XIX^e siècles relatives à Watteau.

PILON (Edmond). — *Le dernier jour de Watteau*. Paris, E. Sansot, 1907, in-12. — B.N. 8°, Y²-56.305.

GABILLOT (C.). — *Les peintres des « Fêtes galantes » : Antoine Watteau, Jean-Baptiste Pater, Nicolas Lancret*, Paris, 1907. — D., grande brochure 346.

CELLIER (Louis). — *Antoine Watteau: son enfance, ses contemporains*. Valenciennes, 1867, in-8°. — B.N. 8°, Ln²⁷-23.464, D. 178^D-27.

DACIER (Emile). — *Les premiers amateurs de Watteau en France*. (Revue d'Art ancien et moderne, juillet-août 1921.)

DACIER (Emile) et VUAFLART (Albert). — *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*. Paris, Impr. nationale, 3 vol. in-4° et 1 vol. de pl. in-fol. — B.N. Fol., V 5.789, D. 134^D-4.

Très importante nomenclature et attribution définitive d'un grand nombre d'œuvres.

PILON (Edmond). — *Les origines de « l'Embarquement pour Cythère »* (Revue de l'Art ancien et moderne, juillet-août 1921).

CELLIER (Louis). — *Watteau en Angleterre* (Revue agricole, industrielle, littéraire et artistique de Valenciennes, 1868), p. 360. — B.N. 8°, S 348.

Essai de catalogue des tableaux de Watteau conservés dans les collections particulières en Angleterre.

MAUCLAIR (Camille). — *Antoine Watteau (1684-1721)*. Paris, La Renaissance du Livre, 1920, in-16. Bibliothèque internationale de critique. Lettres et Arts, n° 35. — B.N. 8°, Z 20.748 (35), D. 69^b-45.

MAUCLAIR (Camille). — *De Watteau à Whistler*. Paris, Fasquelle, 1905, in-12. — B.N. 8°, V 31.111, D. 129^b-22.

Le premier essai de ceux qui composent ce volume est intitulé « Watteau et la phtisie ».

VOLKER (Théo.). — *Antoine Watteau und das 18 Jahrhundert*. Hambourg, 1885.

HANNOVER (Emil). — *Antoine Watteau, aus dem Dänischen übersetzt*. Berlin, Oppenheim, 1889, in-8°. — B.N. 8°, Ln²⁷-38.976, D. 160^b-22.

MOLLET (John W.). — *Watteau*. London, 1883. — D 29^b-16.

STALEY (Edgambe). — *Watteau and his school*. London, G. Bell, 1902, in-16. — B.N. 8°, G 7.757, D. 162^b-11 et 68^b-46.

DIMIER (Louis). — *Les peintres français du XVIII^e siècle*. Article de M. Jean Messelet sur Quillard, vol. II, pp. 341-345.

DIMIER (Louis). — *Les peintres français du XVIII^e siècle*. Article de M^{lle} Bataille sur Lajoue, vol. II, pp. 347-361.

GUIFFREY (Jean). — *Quillard*. (Gazette des Beaux-Arts, février 1929.)

CHAMPEAUX (Alfred de). — *Histoire de la peinture décorative*. Paris, H. Laurens, 1890, gr. in-8°. — B.N. 4°, V 2.881, D. 266-2.

DELABORDE (Vicomte Henri). — *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Paris, 1870, in-8°. — B.N., Département des Estampes, Yb³-167, 8°.

LAPAUZE (Henry). — *Ingres, sa vie et son œuvre* (1780-1867), d'après des documents inédits. Paris, Impr. de G. Petit, in-fol. — B.N. Fol., Ln²⁷-54.854.

L'INFLUENCE ET L'ART FRANÇAIS A L'ÉTRANGER

NOTAMMENT EN ALLEMAGNE ET EN ANGLETERRE

DUSSIEUX (Louis-Etienne). — *Les artistes français à l'étranger*. 3^e édition. Paris, Lecoffre, 1876, in-8°. — B.N. 8°, Ln¹⁰-4^A, D. 32-2.

RÉAU (Louis). — *Histoire de l'expansion de l'art français*. Paris, H. Laurens, 1928, gr. in-8°. — B.N. 4°, V 10.382, D. 715.

RÉAU (Louis). — *L'Art français sur le Rhin, au XVIII^e siècle*. Paris, E. Champion, 1922, in-8°. — B.N. 8°, V 43.353, D. 7-9.

REYNAUD (L.). — *Histoire générale de l'influence française en Allemagne*. Paris, Hachette, 1914, in-8°. — B.N. 8°, M 17.217.

VALABRÈGUE (Antony). — *L'Art français en Allemagne*. (Rapport sur une mission, adressé à M. H. Roujon.) Leroux, 1895. — B.N. 8°, V, pièce 10.504.

SEIDEL (Paul). — *Friedrich der Grosse und die Franzoesische Malerei*. Berlin, 1912, in-fol. — B.N. fol., M 1.020, D. 150^r-5.

Œuvres d'art françaises du XVIII^e siècle appartenant à S. M. l'Empereur d'Allemagne, traduction par Marquet de Vasselot et Vitry. Berlin, 1900, in-fol. — B.N. 8°. V 29.292 et Cabinet des Estampes Ac. 9 j, D. 178^r-2.

- SEIDEL (Paul). — *Antoine Pesne, premier peintre de Frédéric le Grand*. (Gazette des Beaux-Arts, 1891, pp. 318-426, et 1891² p. 70.)
- LAVISSE (Ernest). — *Le Grand Frédéric avant l'avènement*. Paris, Hachette, 1893, in-8°. — B.N. 8°, M 7.997.
- LAVISSE (Ernest). — *La jeunesse du Grand Frédéric*. 4^e éd., Paris, 1906, in-8°. — B.N. 8°, M 13.534.
- DIMIER (Louis). — *Les peintres français du XVIII^e siècle*. Article de M. Pierre du Colombier sur *Antoine Pesne*, tome II, pp. 291-325.
- HEINECKEN (Carl Heinrich von). — *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une note détaillée de leurs ouvrages gravés*. Leipzig, Breitkopf, 1778-1790, 4 vol. in-8°. — B.N., V 24.442-24.445, D. 80^B-2.
- ARGENS (J.-B. DE BOYER, marquis d'). — *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*. Paris, 1752, in-12. — D. 133-5.
- ARGENS (J.-B. DE BOYER, marquis d'). — *Examen critique des différentes écoles de peinture*. Berlin, 1768, in-8°. (Développement de l'ouvrage précédent.)
- OESTERREICH (Mathieu). — *Description des palais de Sans-Souci, de Potsdam et de Charlottenbourg*. Potsdam, 1773, in-4°. — D. 116^C-3.
- BARINE (Arvède). — *Princesses et grandes dames. La Margrave de Bayreuth*. Paris, Hachette, 1890, in-16. — B.N. 8°, G 6.338.
- OLIVIER (J.-J.). — *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne*. Paris, 1901-1905, 4 vol. in-4°. — B.N. 4°, Yf-167.

WALPOLE (Horace). — *Anecdotes of painting, in England*. London, 1849, 3 vol. in-8°. — B.N., V 55.262-55.264, D. 97-5.

Notice sur Ph. Mercier, tome II, p. 703.

JANNECK (Franz-Christoph). — *Lettre à un amateur de la peinture*, avec des éclaircissements historiques sur un cabinet (de Dresde). Dresde, Walther, 1755, in-8°. — B. N., V 24.902.

LESPINASSE (P.). — *L'Art français et la Suède de 1688 à 1816*. (Bulletin de la Société de l'Art français, année 1911, pp. 54 à 293.) — B.N. 8°, V 506, D. 171^b-1.

VEUCLINE (E.). — *Quelques artistes français en Russie, sous Pierre le Grand et Catherine*. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1893, p. 485.) — D. 242^b-1.

VEUCLINE (E.). — *L'Art français en Russie, sous Pierre le Grand*. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1894, p. 363.) — B.N. 8°, Lc¹⁸-301.

DIJKSHOORNE (J.-A.). — *L'influence française dans les mœurs et les salons des Provinces-Unies*. Paris, L. Arnette, 1925, in-8°. — B.N. 8°, M 21.859.

RÉAU (Louis). — *Histoire de l'expansion de l'Art français moderne. Le monde slave et l'Orient*. Paris, H. Laurens, 1924, in-8°. — B.N. 8°, V 44.897, D 7-6.

FEUILLET DE CONCHES. — *Les peintres européens en Chine et les peintres chinois*. (Revue Contemporaine, t. XXV, 1851.) — B.N., Z 58.721, D., brochure 1899.

WHITLEY (William-T.). — *Artists and their friends in England*. (Medici Society, Grafton Street, London, 1928.)

GRAVES (Algernon). — *Royal Academy Exhibitors, 1769-1904*. London, 1905.

INFLUENCES EXTÉRIEURES SUR L'ART FRANÇAIS

BERNARDIN (N.-M.). — *La comédie italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard (1570-1791)*. Paris, 1902. — B.N. 8°, Yf-1.265 (I).

FOURNIER (Edouard). — *Masques et bouffons de la Comédie italienne*. (Gazette des Beaux-Arts, 1^{re} période, 1859, tome IV, pp. 327-338.)

FOURCAUD (Louis DE). — *Scènes et figures théâtrales*. (Revue de l'Art ancien et moderne, tome XV, 1904, pp. 135 et 193.)

DIMIER (Louis). — *Les peintres français du XVIII^e siècle*. Article de M. Louis Réau sur *Grimou*, vol. II. Paris, Van Oest, 1930, in-4°, pp. 195-216. D. 242^v-3.

L'auteur note son goût du travesti, très répandu à l'époque de Watteau, l'influence de l'exotisme en art (p. 204).

BOPPE (A.). — *La mode des portraits turcs, au XVIII^e siècle*. (Revue de l'Art ancien et moderne, 1902, tome II, p. 211.)

FRANÇOIS OCTAVIEN

DIMIER (Louis). — *Les peintres français du XVIII^e siècle.*
Article de M. Jean Messelet sur *François Octavien*, vol.
II, pp. 335 à 340.

BONAVENTURE DE BAR

Antony VALABRÈGUE. — *Bonaventure De Bar*, 1700-1729.
(Deux articles dans la *Chronique des Arts*, 1905,
pp. 335 et 343.)

DIMIER (Louis). — *Les peintres français du XVIII^e siècle.*
Article de M. Georges Huard, sur *Bonaventure Debar*,
vol. II, pp. 295 à 300.

FRANÇOIS-JÉROME CHANTEREAU

HEINECKEN. — *Dictionnaire des artistes*. Leipzig, 1790. — D. 80^{B-2}.

DUVAUX (Lazare). — Livre-journal, 1748-1758, publié par L. Courajod. Paris, 1873, 2 vol. in-8°. — B.N., b³⁸-1.612, D. 154-4.

ARBAUD (Léon). — *Mademoiselle Godefroy*. (Gazette des Beaux-Arts, 2^e période, 1869, tome I^{er}, pp. 38-52 et 512-522.) — B.N., V 1.928.

GUIFFREY (Jules-Joseph). — *Scellés et inventaires d'artistes*. Paris, Charavay frères, 1883-1885, 3 vol. in-8°. (Nouvelles Archives de l'Art français, 2^e série, tomes IV-VI.) — B.N. 8°, V 234.

GUIFFREY (Jules-Joseph). — *Scellés et inventaires d'artistes*, publiés par Jules Guiffrey. (Nouvelles Archives de l'Art français, 2^e série, tome V, p. 236 : Inventaire de Chantereau. — B.N. 8°, V 234.

GUIFFREY (Jules-Joseph). — *Actes d'état civil d'artistes français, tirés des archives nationales*. Paris, 1876, in-8°. (Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français.) — B.N. 8°, Ln¹⁰-142.

LES RÉPERTOIRES DE GRAVURES ET LA CURIOSITÉ

PORTALIS et BÉRALDI. — *Les graveurs du XVIII^e siècle.* Paris, 1880-1882, 6 vol. in-8°. — B.N. 8°, G 901, D. 201-3.

DUMESNIL (Robert). — *Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'Ecole française.* Paris, Warée, 1835-1871, 11 vol. in-8°. — B.N., V 51.722-51.732.

BAUDICOUR (Prosper DE). — *Le peintre-graveur français continué ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'Ecole française nés dans le XVIII^e siècle.* Ouvrage faisant suite au *Peintre-graveur français*, de M. Robert Dumesnil. Paris, Bouchard-Huzard, 1859-1861, 2 vol. in-8°. — B.N., V 31.615-31.616, D. 120-11.

LE BLANC (Charles). — *Manuel de l'amateur d'estampes.* Paris, P. Jannet, 1854-1890, 4 vol. in-8°. — B.N., V 44.119-44.121 bis, D. 153-5.

BLANC (Charles). — *Le trésor de la curiosité, tiré des catalogues de vente de tableaux, dessins, estampes.* Paris, V^e Renouard, 1857-1858, 2 vol. in-8°. — B.N., V 32.350-32.351.

BOUCARD (Gustave). — *Dessins, gouaches, estampes et tableaux du XVIII^e siècle. Guide de l'amateur.* Paris, D. Morgand, 1893, in-8°. — B.N. 8°, V 24.253, D. 54-1.

MIREUR (D^r H.). — *Dictionnaire des ventes d'Art.* Paris, L. Souillé, 1901-1912, 7 vol. in-4°. — B.N. 4°, V 5.168, D., Dict. 70-1.

BÉNARD. — *Cabinet de M. Paignon-Dijonval. Etat détaillé et raisonné des dessins et estampes dont il est composé.* Paris, Bénard, 1810, in-4°. — B.N., V 10.348, D. 166^r-8.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	3
L'influence de Watteau en Europe au xviii ^e siècle.....	7
Antoine Pesne, Philippe Mercier.....	33
François Octavien	99
Bonaventure de Bar.....	133
François-Jérôme Chantereau	159
Appendices	185
Principaux ouvrages consultés	195

Vu, le 20 avril 1931 :

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

CHARLÉTY.

